MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 439 0

Beethoven

und seine Klaviersonaten.

II.

Beethoven

und seine Klaviersonaten.

Von

Wilibald Nagel.

Zweiter Band.

Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1905

Alle Rechte vorbehalten.

ML
410
B43N24
Bd. 2.

LIBRARY
JAN 10 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1038245

Vorwort.

Der vorliegende zweite Band meines Buches könnte wohl ohne Geleitwort in die Welt hinausgehen, da die Vorbemerkungen zum ersten die Grundzüge der Arbeit in kurzen Strichen dargelegt haben. Allein die Vorrede ist, wie Stevenson einmal hübsch und treffend bemerkt hat, der Lohn des Schriftstellers: auch wenn er nichts aufserordentliches zu sagen hat, fühlt der Autor sich innerlich gedrängt, für einen Augenblick persönlich mit seinem Publikum zu verkehren.

Aber ich darf sagen: ich habe in der Tat hier ein nötiges Wort zu sagen, ein Wort zu einigen Kritikern des ersten Bandes. Soweit ich Kenntnis von den Besprechungen gewonnen habe, ist von keiner Seite das Buch getadelt oder als überflüssig und seinem Zwecke nicht entsprechend bezeichnet worden. Im Gegenteil: es hat, was ich mit Dank und Freude aussprechen darf, ein solches Mafs von Anerkennung und Teilnahme gefunden, dafs ich mir seiner Mängel um so bewufster geworden bin.

Aber es ist mir im höchsten Mafse auffallend gewesen, dafs einige, allerdings wenige meiner Kritiker bemerkt haben, das Buch biete dem Musiker wenig neues. Das mufs ich doch mit allem Nachdrucke bestreiten, und die sorgfältige und vorurteilslose Prüfung der ganzen Arbeit wird, dessen bin ich sicher, mir Recht geben. Mit Verlaub: was heifst: »Musiker«? Auch selbst der,

welcher seine Kunstlehre eifrig studiert hat und ihre Resultate in sich trägt, wird sich schwerlich über die vielen Dinge, die ich zur Sprache bringen mufste, genau unterrichtet haben, wenn er nicht die Sonaten Beethovens zu seinem eingehenden Spezialstudium gemacht hat und die sonstigen umfangreichen Vorbedingungen, die an eine Urteilsabgabe zu stellen sind, erfüllt. Wo in aller Welt sollen aber die praktischen Musiker, auch die, welche häufig und gerne für sich des Meisters Werke spielen, in ihrer übergrofsen Mehrheit Zeit zu derartigen Studien finden? Man denke doch nur an die grofse Zahl der Mitglieder unserer vortrefflichen Orchester, die, um ihre bescheidenen Einnahmen zu verbessern, allesamt genötigt sind, Unterricht zu geben. Sie können auf eine über das technische Gebiet ihrer künstlerischen Betätigung hinausgehende Ausbildung nur ein höchst geringes Mafs von Zeit verwenden. Und wie steht es mit der allgemeinen Bildung unseres Musikerstandes, die gerade bei der Wertung von Beethovens Schöpfungen in so hohem Grade vorausgesetzt werden mufs? Es ist nicht nötig, über sie Worte zu verlieren. Dafs sich die Verhältnisse zum besseren gewandt haben, ist unbestreitbar; aber wir sind auch heute noch von der Erreichung eines einigermafsen befriedigenden Zustandes weit genug entfernt.

Nicht unsere musiktechnische, wohl aber unsere musikalische Bildung liegt im argen: an der bedauerlichen Wahrheit dieses Satzes ändert kein Einwand etwas. Hier gilt es, den Hebel anzusetzen und zu bessern.

Dafs meine Auffassung Beethovens nicht auf dem völlig objektiven Verstehen seiner Kunst beruht, liegt in der Natur der Sache. Aber ich bin mir bewufst, nichts in meine Beurteilung der Klaviersonaten hineingetragen zu haben, was sich nicht aus einer Äufserung des Meisters selbst belegen liefse. Irrtümer sind da freilich nicht ausgeschlossen, denn jede Art der Interpretierung ist an subjektive Momente gebunden.

Unsere Zeit hat verlernt zu sehen und zu hören. Kaum

ist ein Aufsehen machendes Kunstwerk erschienen, so ist auch schon das Urteil darüber fertig. Wäre die Erscheinung nicht so sehr zu beklagen, man müfste über sie lachen. Das vorschnelle Sprechen über neue Erscheinungen unseres künstlerischen Lebens, das mafslose Hasten unserer Zeit von Genufs zu Begierde und die dadurch auch aufs höchste gesteigerte Unsicherheit des ästhetischen Urteils, — all dies schadet der rechten Erkenntnis auch unserer klassischen Kunst aufs empfindlichste. Sie verlangt ernstes, gründliches Studium und duldet die phrasenreiche Behandlung nicht, mit der heute neue Musikwerke vielfach eingeführt werden, seitdem die Musik für so manchen aufgehört hat, Musik, d. h. eine selbständige Kunst zu sein, und dafür Malerei, Philosophie und wer weifs was noch geworden ist.

Wie solches Studium klassischer Kunst zu geschehen habe, will mein Buch nach Mafsgabe meiner Kräfte zeigen. Dafs es ein Versuch ist, der gewifs nach vielen Richtungen hin sich verbesserungsfähig erweisen wird, leugne ich nicht. Aber die Arbeit, den inneren Zusammenhang von Beethovens Klaviersonaten darzulegen, ohne fortgesetzt mit philosophischen Floskeln und wohlfeilen schönrednerischen Exkursen zu paradieren, mufste einmal unternommen, es mufste darauf hingewiesen werden, dafs die Kunst, die uns Beethoven gab, kein blofser Luxus, dafs der Meister ein wichtiges Glied unseres Kulturlebens ist, eine geistige Macht, die wenigstens in ihren Grundzügen kennen zu lernen jeder verpflichtet ist, der auf den Namen eines Gebildeten Anspruch erhebt. Auch da wird man vielleicht einen Einwand erheben und sagen, die aufgestellte Forderung sei längst erfüllt. Sie ist es nicht. Wie man die zum Teil wenigstens sehr realen Faktoren, die ein Musikurteil bedingen, nicht kennt, so kümmert man sich auch um den Zusammenhang, in dem die Entwicklung der Musik mit der Geschichte unserer geistigen Kultur überhaupt steht, nicht oder doch nur sehr wenig. Dafs jeder Gebildete die Pflicht hat, wenigstens einigermafsen darüber unter-

richtet zu sein, was Kant, Goethe, Helmholtz oder Böcklin, um einige beliebige Namen zu nennen, für unser Geistesleben bedeuten, das wird allgemein anerkannt; daſs aber auch die gewaltige Arbeit, die Bach und Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, von den späteren Meistern zu schweigen, geleistet haben, eine Arbeit war, die unsere geistige Bildung im höchsten Maſse befruchtet hat, davon ist in der Öffentlichkeit viel zu wenig die Rede.

Die Schule versagt ihren Dienst hier völlig; vom Musiklehrer ist keine oder nur ganz geringe Hilfe zu erwarten, die Hochschulen und Universitäten kommen nur für verhältnismäſsig wenige in Betracht. So erfüllt bis jetzt fast nur das musikalische Haus, in dem die Kunst mehr ist als die Befriedigung einer modischen Laune, seine Aufgabe gegenüber dem Schaffen unserer groſsen Meister. Ihm gelte das letzte Wort dieser Vorbemerkungen: es möge auch fernerhin sein, was es bisher gewesen, der Hort echten und wahren Kunstsinnes, eine Stätte, von der das schlechte und hassenswerte aller Zeiten verbannt bleibe. Dann wird auch Beethoven das der Zukunft sein, was er Millionen schon geworden ist, ein Beglücker und Befreier.

Darmstadt, 26. März 1904
an Beethovens 78. Todestage.

Dr. Wilibald Nagel,
Privatdozent der Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule.

Inhalt.

	Seite
Op. 31: Drei Sonaten in Gdur, dmoll, Esdur	1
Sonate No. 1 (Gdur)	6
Sonate No. 2 (dmoll)	20
Sonate No. 3 (Esdur)	45
Op. 53: Sonate in Cdur	63
Op. 54: Sonate in Fdur	101
Op. 57: Sonate in fmoll	108
Op. 78: Sonate in Fisdur	139
Op. 81a: Sonate in Esdur	153
Op. 90: Sonate in emoll	184
Op. 101: Sonate in Adur	206
Op. 106: Sonate in Bdur	248
Op. 109: Sonate in Edur	310
Op. 110: Sonate in Asdur	339
Op. 111: Sonate in cmoll	374

Opus 31:

Drei Sonaten in G dur, d moll und Es dur.

»Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden; von nun an will ich einen neuen Weg betreten.« Karl Czerny hat uns dies Wort Beethovens überliefert. Der Meister war zuweilen derlei Anwandlungen unterworfen, in denen ihm frühere Schöpfungen minderwertig erschienen. Sie bleiben keinem denkenden und voranstrebenden Menschen erspart. Wir, die den Entwicklungsgang Beethovens überschauen können, wissen, dafs er in Wahrheit keinerlei Ursache zur Unzufriedenheit mit seinen Werken hatte: sie bilden eine in wunderbarster Ordnung sich gliedernde und aufwärts strebende Kette, die an keiner Stelle durch unschöne oder mifslungene Teile in ihrer Wirkung gehindert wird.

Kurze Zeit, nachdem Beethoven den Ausspruch getan, erschienen die drei Sonaten, welche heute sein 31. Werk bilden. Verfolgt man den inneren Bau von des Meisters Sinfonien, so wird man zwischen deren zweiter und dritter viel gröfsere Gegensätze waltend erkennen, als sie zwischen den Werken 28 und 31 herrschen, dies, welches seiner Entstehungszeit nach zwischen die genannten Sinfonien fällt, als ein Ganzes genommen. In der »Eroica« ist der neue Weg schon mit voller Sicherheit beschritten, das Sonatenwerk bringt die Anfänge. Aber welche Anfänge!

Die Geschichte der drei Sonaten verlangt ein etwas weiteres Ausholen. Sie gehören in ihrer Dreizahl nicht von allem Anfang an zusammen. Die erste und zweite erschienen 1803 im 5. Hefte von Nägelis Sammlung[1]) »Repertoire der clavicinistes«. Aus Ries und Wegelers Notizen wissen wir, dafs Beethoven die Arbeiten Nägeli zugesagt hatte, während sein Bruder sie einem Leipziger Verleger verkaufen wollte. Aber Beethoven war entschlossen, sein Wort zu halten. Er wohnte damals in Heiligenstadt. Auf einem Spaziergange der Brüder kam es wegen der Angelegenheit zu Streitereien, die sogar in Tätlichkeiten ausarteten. »Am andern Tage gab er mir,« schreibt Ries, »die Sonaten, um sie auf der Stelle nach Zürich zu schicken, und einen Brief an seinen Bruder, der in einen andern an Stephan von Breuning zum Durchlesen eingeschlagen war. Eine schönere Moral hätte wohl keiner mit gütigerem Herzen predigen können, als Beethoven seinem Bruder über sein gestriges Betragen. Erst zeigte er es ihm unter der wahren, verachtungsvollen Gestalt, dann verzieh' er ihm alles, sagte ihm aber auch eine üble Zukunft vorher, wenn er sein Leben und Betragen nicht völlig ändere. Auch der Brief, den er an Breuning geschrieben hatte, war ausgezeichnet schön.«

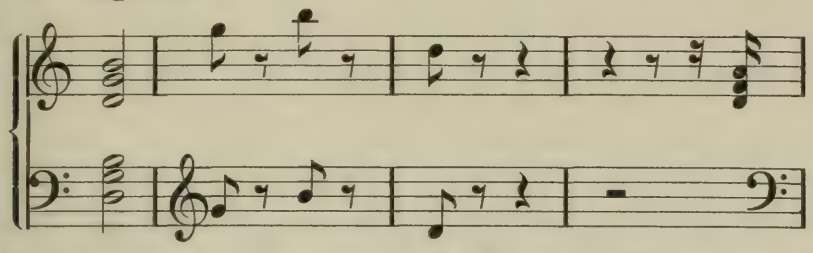
Die Sonaten wurden gedruckt, aber Beethoven war mit Nägeli überaus unzufrieden: der biedere Sängervater hatte ihn »verbessert«. Ries erzählt[2]) die bewegte Szene, die sich abspielte: »Als die Correktur ankam, fand ich Beethoven beim Schreiben.« »Spielen Sie die Sonate einmal durch,« sagte er zu mir, wobei er am Schreibpult sitzen blieb. Am Schlusse des ersten Allegros

---

[1]) Thayer sagt im »Chronologischen Verzeichniss«, die Sonaten hätten die Bezeichnung »Opus 29« getragen, während Nottebohm in seinem »Thematischen Verzeichniss« bemerkt, sie seien ohne Opus-Zahl erschienen. Ich kenne die Nägelische Sammlung nicht.

[2]) Wegeler und Ries, Biographische Notizen über L. v. Beethoven. Coblenz 1838. Seite 88f.

in der Sonate in G dur hatte aber Nägeli sogar vier Takte hineincomponiert, nämlich nach dem vierten Takt des letzten Halts die folgenden:



Als ich dies spielte, sprang Beethoven wüthend auf, kam herbeigerannt und stiefs mich halb vom Klavier, schreiend: »Wo steht das, zum Teufel?« — Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichnisz aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachstechen und zusetzen sollte: Edition très correcte.« Es scheint, dafs die Sendung Nägelis nur die erste Sonate enthielt; Ries spricht nur von einer Sonate und in einem auf die Angelegenheit bezüglichen Schreiben Beethovens an ihn heifst es: »Seien Sie so gut und ziehen Sie die Fehler aus und schicken das Verzeichnisz davon gleich an Simrock, mit dem Zusatze, dafs er nur machen soll, dafs sie bald erscheine, — ich werde übermorgen ihm die Sonate und das Concert schicken.« Mit dieser Sonate wird die in d moll gemeint gewesen sein. Wie der ganze Handel mit Nägeli ausging, wissen wir nicht; die später als No. 3 dem Op. 31 zugesellte Sonate in Es dur hat er in Heft 11 seines »Repertoire« als Op. 33 zusammen mit der »Sonate pathétique« veröffentlicht.

Simrock, der neue Verleger, gab die Sonaten im Jahre 1803 unter dem Titel: »Deux Sonates, pour le Piano-forte, composées — — . . . oeuvre 31 . . . Edition tres correcte« (!) heraus. Später veröffentlichte auch Cappi in Wien eine Ausgabe als Op. 29. Die jetzige dritte Sonate wurde erst 1805 der Wiener Ausgabe beigegeben, und der Gesamttitel so festgesetzt: »Trois Sonates

pour le Clavecin ou Piano-Forte . . . oeuvre 29 . . . à Vienne chez Jean Cappi.« Man sieht, die Verwirrung in der Opuszahl dauerte noch immer fort.

Nehmen wir einmal an, die Originalausgaben der drei Sonaten seien verloren, und wir wüfsten nicht, dafs Beethoven der Schöpfer der Gdur-Sonate ist. Schwerlich würden wir sie dem Meister zuschreiben können. Nicht als ob sie nicht auch Beethovensche Züge aufwiese! Aber so sehr fällt sie, als ganzes betrachtet, aus dem Rahmen seiner Ausdrucksweise heraus, so zeigt sie besonders in ihrem langsamen Satze einen kokett-opernmäfsigen und nach Effekt haschenden Zuschnitt, dafs man den Gedanken nicht von der Hand weisen kann, hier habe vielleicht der Meister einer von aufsen an ihn gelangten Anregung irgend welche Folge gegeben. Diese Vermutung wird verstärkt durch einen Brief Beethovens an Hoffmeister. Wenn nun auch das Werk in dem betreffenden Briefe nicht namentlich angeführt ist, so liegt es doch nahe, den Umstand, dafs überhaupt an Beethoven solche Zumutungen gestellt wurden, in dem angegebenen Sinne zu verwerten. Beethoven schrieb am 8. April an das Leipziger Verlagshaus: »Reit euch denn der Teufel insgesammt, meine Herren — mir vorzuschlagen eine solche Sonate zu machen? — Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun da wäre das so etwas gewesen, aber jetzt da sich alles wieder ins alte Gleis zu schieben sucht, Buonaparte mit dem Pabste das Concordat geschlossen — so eine Sonate? — Wärs noch eine Missa . . . oder eine Vesper etc., nun da wollt ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen, . . . aber du lieber Gott eine solche Sonate zu diesen neu angehenden christlichen Zeiten — hoho! — da lafst mich aus, da wird nichts daraus . . . . Die Dame kann eine Sonate von mir haben, auch will ich in ästhetischer Hinsicht im Allgemeinen ihren Plan befolgen . . .« Die Annahme läfst sich auch dann nicht ohne weiteres von der Hand weisen, wenn man bedenkt, dafs die Skizzen zu der Gdur-Sonate in

die Zeit von etwa Oktober 1801 bis Mai 1802 fallen, der Brief aber am 8. April dieses letztgenannten Jahres geschrieben wurde: der Plan des Werkes, wie er zuerst in Beethoven auftauchte, und der Wunsch der Bestellerin können immerhin irgend welche gemeinsame Punkte gehabt haben. Auch das Fehlen einer Widmung des 31. Werkes beweist gegen die Annahme nichts. Wir wissen, wie vorsichtig Beethoven mit seinen Zueignungen war; er widmete da nicht oder nicht gerne, wo er nicht wirklichen Dank schuldete und Freundschaft empfand; er widmete vor allem materiellen Gewinnes wegen nicht. Beethoven schreibt, nachdem er betont, dafs die unbekannt gebliebene Dame die betreffende Sonate ein Jahr lang behalten dürfe, dafs nach Verlauf dieser Zeit das Werk ihm jedoch wieder ganz zugehören müsse, weiter: »ich kann und werde sie (dann) herausgeben, und sie (die Dame) kann sich allenfalls, wenn sie glaubt darin eine Ehre zu finden, sich ausbitten, dafs ich ihr dieselbe widme.« Das ist nicht geschehen. Das nächste einer Frau zugeeignete Sonatenwerk war Op. 78, und dies wurde im Oktober 1809 geschrieben. Die ganze Angelegenheit mag zuletzt Beethoven unangenehm berührt haben, und deshalb schliefslich die Überlassung an den genannten Verleger und die Zueignung des Werkes an die unbekannte Bestellerin unterblieben sein. Man wird auch nicht unbemerkt lassen dürfen, dafs die sämtlichen Sonatenwerke von dieser Zeit ab bis zum Opus 69 in Wien herauskamen.

Noch mufs des berüchtigten Briefes vom 23. November 1802 gedacht werden,[1]) den K. van Beethoven als Antwort auf ein Schreiben der Firma Joh. André in Offenbach an diese richtete ... »wollten Sie 3 Klaviersonaten, so könnte ich diese nicht anders als (um) 900 fl. geben ... auch diese können Sie nicht auf einmal erhalten, sondern alle 5 oder 6 Wochen eine, weil mein

[1]) Schindler, Biographie von L. v. Beethoven. Münster 1866. I. Seite 75 f.

Bruder sich mit solchen Kleinigkeiten nicht viel mehr abgiebt und nur Oratorien, Opern etc. schreibt.« Mit Recht ist Schindler gegen den schamlos aufschneiderischen Ton dieses Briefes aufgetreten, an dem Beethoven selbst durchaus unschuldig war. Wahrscheinlich sind die in Aussicht gestellten Sonaten die des Opus 31 gewesen.

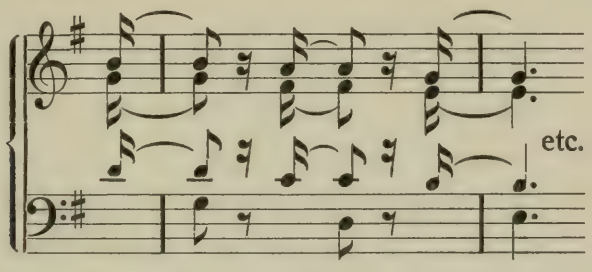
Vieles von ihnen mag schon in Heiligenstadt druckfertig geworden sein. Es ist überaus bezeichnend für Beethoven, dafs er in dem Sommer, der ihm die volle Gewifsheit seines ständig fortschreitenden schleichenden Leidens brachte, als deren Folge das ergreifendste Schriftstück seiner Hand, das Heiligenstädter Testament, entstand, dafs er in demselben Sommer, der seine tiefe Verzweiflung sah, an die Skizzierung und Ausarbeitung von so ganz heterogene Dinge enthaltenden Werken gehen konnte, wie es die beiden ersten Sonaten des 31. Werkes und die D dur-Sinfonie sind. Die Hoffnung selbst auf bessere Tage schien ihm im »Testament« geschwunden, der hohe Mut, der ihn sonst beseelte, war dahin und es fehlte wenig, dafs er sein Leben endete. Nur die Kunst hielt ihn aufrecht. So meinte Beethoven selbst. Doch ihn schützte vor allem der sittliche Adel seiner Lebensauffassung. Der Unheilbarkeit seines Leidens ward er sich voll bewufst, nun galt es, sich dem Leben anders als bisher gegenüber zu stellen. Und wiederum bewährte seine Kunst ihre hohe ethische Kraft auch an ihm selbst, sie befreite seine Seele von der grausen Nacht banger Qualen, frische Jugendlust kehrte ihm zurück, und mit ihr die Kraft und Fülle seines Humores.

Sonate No. 1 (G dur).

I. Satz.

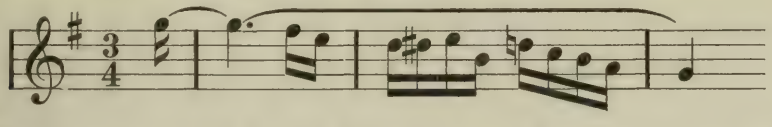
In den von Nottebohm herausgegebenen, die Jahre 1801/2 betreffenden Skizzen findet sich der Entwurf einer Komposition

für Streichinstrumente, der in einigem Zusammenhange mit dem synkopierten Hauptmotive des ersten Satzes steht:

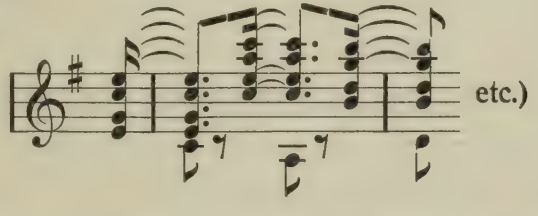


Erst die zweite Skizze der Sonate selbst erstreckte sich auf deren ganzen ersten Satz. Sie kommt, abgesehen von der Bildung der Koda, der gedruckten Form schon recht nahe.

Der Hauptgedanke nimmt durch die bestimmte, energische Art seines Einsatzes gefangen; er ist wie ein Satz, der ein für alle Mal feststeht, an dem nicht zu rütteln ist:



Beethoven schaltet in der Entwicklung des Gedankens zunächst die Gruppe der Sechszehntel-Noten aus und bildet in acht Takten aus dem synkopierten Rhythmus einen zur Dominattonart überleitenden Satz. An ihn schliefst sich, in der Durtonart der kleinen Oberterz, also in der grofsen Untersekunde des Haupttones[1]) stehend, die genaue Wiederholung des Themas, so dafs also die Modulation jetzt nach C dur geleitet wird. Beethoven benutzt aber das Synkopenmotiv sofort zu weiterer Modulation (unter anfänglicher Beibehaltung der gleichen Art anticipierter Harmoniefolgen:



[1]) Ähnlichem werden wir in den Themen der ersten Sätze von Opp. 53 und 57 begegnen.

in die führende Tonart zurück, die nun in umständlicher Kadenzierung festgelegt wird, als ob die Erinnerung an das fernliegende F dur mit aller Macht ausgelöscht werden sollte.

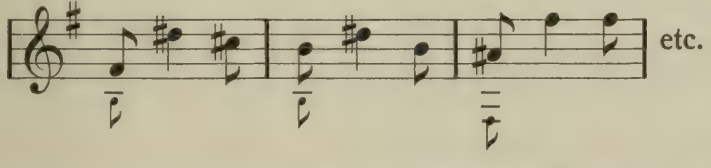
Das Hauptmotiv wird nunmehr in seinem ersten Abschnitte in eine melodische Reihe aufgelöst, mit der Gruppe der Sechszehntel-Noten, seinem zweiten Abschnitte, verbunden, und aus dem Ganzen eine nach D dur überleitende Periode gebildet, in der vom zweiten Takte ab eine tiefere, unisone Stimme erscheint. Man möchte nun schon hier den Eintritt eines zweiten Themas erwarten; Beethoven kehrt aber zum Beginne des Ganzen zurück und moduliert über die tonischen Dreiklänge von G und e, die auch schon früher berührt worden waren, nach dem Dur-Dreiklange auf Fis. Damit ist gesagt, dafs er den Seitensatz in einer terzverwandten Tonart einführen will. Dieser Übergang in die Dominate der Tonart des Seitensatzes wird nun gleichfalls mehrmals, und zwar sechsmal, auf verschiedenen Stufen wiederholt, und dann erst setzt das zweite Thema ein.

Wer den Satz recht würdigt, wird die Gründe Beethovens für so häufige Wiederholungen leicht verstehen: in der breiten Umständlichkeit zeigt sich ein gewisser humoristischer Gegensatz zu der flüchtigen Eilfertigkeit des Hauptmotives selbst. Über die auffallende Form des ganzen Abschnittes wurde andeutungsweise schon einiges gesagt; hinzuzufügen ist noch, dafs die herkömmliche Gliederung des Themas in Vorder- und Nachsatz hier kaum durchzuführen ist, höchstens, dafs man Takt 1—7 Vordersatz, Takt 8—11 Nachsatz nennen könnte. Aus der Wiederholung des Themas in F dur sieht man, dafs Beethoven den Abschlufs des Gedankens in G dur nicht zu geben gedenkt. Die auf den C dur-Abschlufs folgenden vier Takte sind wegen der Rückmodulation zur Haupttonart eingeschoben. Was dann folgt, ist nur die Weiterspinnung des leitenden thematischen Kernes. In allen diesen Bildungen ist nichts tiefsinniges und gedankenschweres zu bemerken; es ist rasch hingeworfene, fröh-

licher, jugendfrischer Kraft entsprossene Musik und will als solche bemessen und bewertet sein.

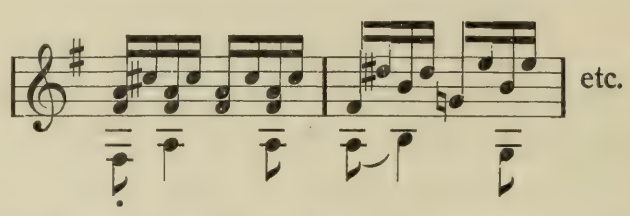
Marx, der sich in seiner Kompositionslehre des Satzes äufserst liebevoll angenommen hat, sucht nach dem Grunde, aus dem Beethoven das zweite Thema nicht in der gebräuchlichen Dominanttonart eingeführt habe: es sei dies darum nicht geschehen, weil D dur schon mehrmals im ersten Abschnitt des Werkes verwendet worden sei. Wer Beethovens halsstarrige Art, oft eine Tonart festzuhalten, kennt, wird diese Begründung hier abweisen und vielmehr sagen müssen: einmal war ihm die Terzmodulation schon längst vertraut, und dann macht — dies ist das wichtigere Moment — der launisch aufgeregte Satz, in dem so gar keinerlei Besinnen waltet, wie man auch an seiner geringen formellen Geschlossenheit sieht, ein Abweichen vom herkömmlichen Wege psychologisch durchaus erklärlich. Versuche man einmal, im Sinne der älteren Schule den leitenden Gedanken des ersten Satzes durch Rückkehr nach G dur formell streng abzurunden und den Übergang zur Dominante als Tonart eines zweiten Themas mit Beethovens eigenen Mitteln zu bilden: wie fade und unerträglich philiströs wird das klingen!

Über den frischen und in lebenslustigem, kräftigen Behagen sich wiegenden Seitensatz, dessen Charakter besonders die durchgeführte Synkopierung bestimmt, ist wenig zu sagen. Er beginnt hier:

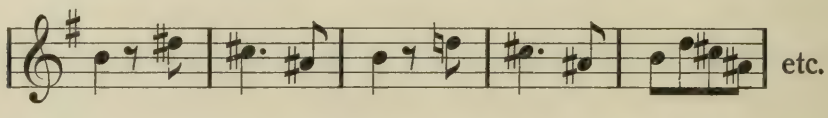


Um die Tonart des Schlufssatzes, h moll, in gröfsere Nähe zu rücken, wiederholt Beethoven sogleich den ersten Abschnitt des Seitensatzes in ihr; dann benutzt er den abwärts steigenden Sechszehntel-Gang zur modulatorischen Fortführung und kommt über die Dominantharmonie nach D dur und fis moll;

dann wird bei abgeänderter harmonischer Figuration der Oberstimme:

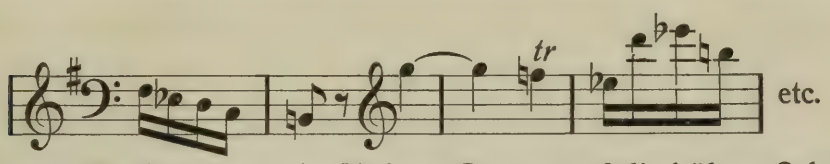


das erste Motiv des Seitensatzes in freier Umkehrung der Unterstimme gegeben, und auf diese Weise wieder nach hmoll zurückgegangen. Hier beginnt nun ein abermaliges modulatorisches Spiel mit schon benutzten Elementen des Satzes, zu denen noch kleine Imitationen treten. Dies leitet in den Schlufssatz über, in dessen Verlaufe man die Verkürzung der Figur:



als Mittel der Ausdruckssteigerung und das uns schon längst bekannte Spiel zwischen kleiner und grofser Sekunde bemerken wolle. Die Rückleitung zum Anfange vermittelt das synkopische Eingangsmotiv in seiner akkordischen Einkleidung.

Ein Spiel fröhlicher Jugendkraft und sorgloser Laune — so hat sich der Satz bis jetzt entwickelt, und so schliefst sich auch der Durchführungsteil an. Mit Leichtigkeit hätte sich das Hauptmotiv in alle möglichen modulatorischen Fernen tragen lassen. Aber damit wäre dem leichtgefügten Satze nichts als ein unleidlicher Ballast gewonnen worden. Die Durchführung setzt in G dur ein, gerade so wie der Beginn der Sonate, dann aber treibt das Synkopenmotiv durch die Dominantseptimenharmonie nach c moll und weiter über F- nach B dur. Hier greift Beethoven den Gang in Sechszehntel-Notenwerten wiederum auf, beläfst ihm jedoch die tonale Einheit der Fassung des ersten Teiles nicht, sondern wendet sich der Dominantharmonie von c moll zu, hier den Unisongang vorläufig endend. Was dort einsetzt:



und nach Wiederholung des Unison-Ganges auf die höhere Sekunde versetzt nochmals erklingt, das macht den Eindruck, als entstamme es irgend einem strengen polyphonen Werke. Den humoristischen Gegensatz zu den breiten Linien des Sechszehntelmotives sowie zu der fröhlichen Grundstimmung des ganzen erkennt man leicht. Solchen plötzlich auftretenden und durchaus nur humoristisch aufzufassenden Bildungen und Gegenüberstellungen sind wir in früheren Werken schon begegnet. Der Gang mündet zuletzt in arpeggierte Akkorde, wie im ersten Teile, aus, die über der Dominante der herrschenden Tonart ruhen. Allmählich verklingt die Durchführung auf breitem Orgelpunkte, die Bewegung verlangsamt sich mehr und mehr, und geheimnisvoll wechselt, während die Oberstimmen den synkopierten Rhythmus ununterbrochen festhalten, mit dem Grundtone der Dominantharmonie, d, die kleine None es ab. Man wartet auf irgend eine tiefsinnige und rätselhafte Äufserung, aber fortissimo setzt das Hauptmotiv wieder ein. Das ist der Humor davon. Hier beginnt nun der dritte Teil des Satzes.

Auch in der Durchführung ist von tiefgründigen dialektischen Künsten nicht die Rede.

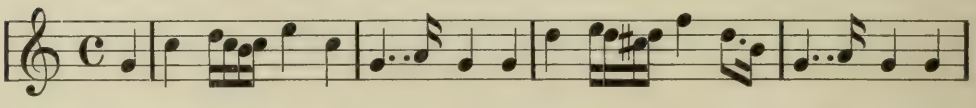
Eine genaue Wiederholung des ersten Teiles würde das Interesse an dem fröhlichen, aber doch nicht eben bedeutenden Spiele zerstört haben. So bringt denn der Repititionsteil den Hauptsatz in bedeutender Kürzung. Mit Rücksicht auf seine Ausdehnung im ersten und zweiten Teile des Satzes stellt Beethoven nunmehr den Seitensatz in den Vordergrund, ohne freilich dem Ganzen wesentlich neue Züge beizufügen. Die lange Dauer des Seitensatzes läfst das Auftreten einer Koda höchst erwünscht erscheinen. Sie verwendet zunächst das Hauptmotiv und, abgesehen von Kleinigkeiten, wie den graziösen

Triolenfiguren, nur Motive aus den vorhergegangenen Abschnitten. In der Koda standen die berüchtigten vier Takte, die Nägeli dem Werke beigefügt hatte: sie paradieren auch noch in der einen oder anderen Ausgabe der jüngst verflossenen Zeit.

Dem über den Gehalt des ersten Satzes Gesagten ist nichts mehr beizufügen. Seine jugendfrische, übermütige Keckheit verrät uns, dafs Beethoven, als er ihn schrieb, noch jung genug war, gelegentlich auch einmal nur zu spielen; es war dieser Satz freilich eine der letzten Äufserungen harmlosen Glücksgefühles, die wir von ihm besitzen.

II. Satz.

In der »Schöpfung« singt Haydn:



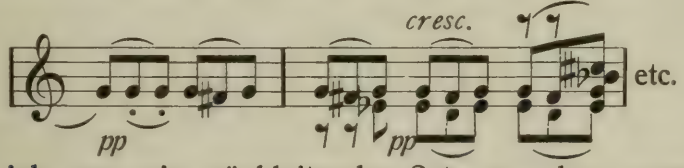
Beethoven hat einen ähnlichen Gedanken in reicher Verzierung dem »Adagio grazioso« zu Grunde gelegt. Selbstredend ist die ja auch nicht einmal notengetreue »Entlehnung« eine unbewufste; er stand, als er das individuellen Charakters entbehrende Thema schrieb, unter dem Banne der künstlerischen Tradition der Vergangenheit. Es haben sich einige Skizzen zu dem Satze erhalten, deren erste schon die guitarrenmäfsige Begleitungsfigur und ein Motiv für den mittleren Abschnitt in As dur aufweist.

Marx hat bemerkt, dafs Beethoven das, was einige Jahre später Rossini in den glücklichsten Augenblicken seines Schaffens erreichte, die Vereinigung von melodischer Süfse und anmutiger Koketterie, schon in diesem Adagio gewonnen habe. Ganz gewifs können die Faktur des Themas, der melodische Aufbau des ganzen, die Trillerketten und Verzierungen als »italienisch« gelten. Aber dem Satze fehlen doch, verglichen mit ihren zierlichsten Schöpfungen, die einschmeichelnde Grazie und Leichtigkeit der italienischen Weise. Wollte Beethoven hier nachahmen, so befand er sich dem nachzuahmenden Objekte

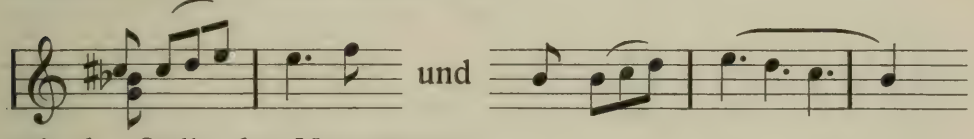
gegenüber in einer ähnlichen Lage, wie vor ihm Gluck als italienischer Opernkomponist: auch dieser konnte, so sehr er sich bemühte, den leichtflüssigen Ton der Musik des Südens zu finden, die Schwere seiner germanischen Eigenart nicht überwinden.

Der zweite Satz unserer Sonate ist sehr lang ausgesponnen. Beethovens Erfindungskraft neuer, die Melodie ausschmückender Mittel ist auch hier nicht grofs zu nennen. Das schlechthin zierliche und graziöse war nicht seine Sache.

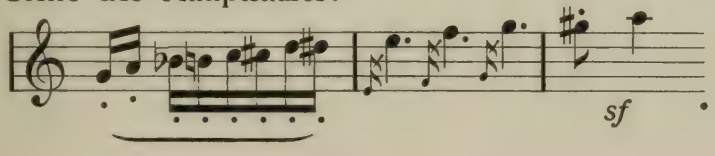
Der Bau des Adagio ist durchaus klar. Den führenden Gedanken macht eine achttaktige Periode aus, die gleich darauf in veränderter Stimmenanordnung teilweise wiederholt wird, so zwar, dafs das g des zweiten resp. vierten Taktes der Melodie, das bei der Wiederholung im Basse liegt, wie bei seinem ersten Erscheinen eine figurative Umkleidung in der Oberstimme erhält. So wird also der Zusammenhang, in dem die Melodiekette sich zuerst zeigt, bei der Wiederholung wenn auch nur leicht unterbrochen. Bei der Wiederkehr des Nachsatzes wird dann das ursprüngliche Stimmenverhältnis wieder hergestellt, der Nachsatz jedoch melodisch erweitert und nach G dur geleitet. Hier:



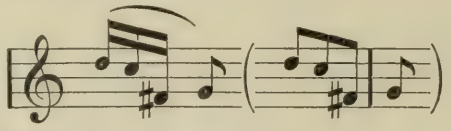
schliefst sich nun ein rückleitender Satz an, der zuerst von g, dann von f aus, zu welchen Tönen die grofsen Unterterzen treten, beginnt und in einen viertaktigen Orgelpunkt einmündet. Die Beziehungen zum Hauptsatze sind leicht zu verfolgen; man bemerke die Verwandtschaft von:



mit der Stelle des Hauptsatzes:

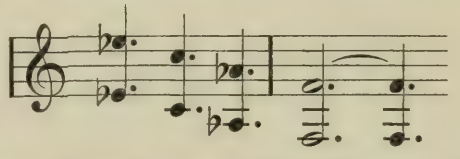


Auch die Verkürzung der Werte in:

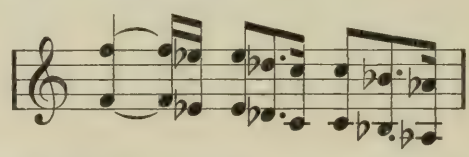


ist nicht zu übersehen.

Der Hauptsatz kehrt darauf in der ersten, nur wenig veränderten Fassung wieder; an seinen C dur-Abschluſs fügt Beethoven sogleich einen bewegten Mittelsatz an, der in c moll zu beginnen scheint; wie der folgende Takt jedoch erkennen läſst, ist die Tonart As dur. Dieser etwas umständliche und vorsichtige Übergang sticht von des Meisters gewöhnlicher Art der Modulation nicht eben vorteilhaft ab; das g der Begleitungsfigur im Basse empfindet man nur als Quinte des tonischen c moll-Dreiklanges, nicht aber so, wie es empfunden werden soll, als Leitton von As dur. Man sieht unschwer, daſs das Motiv der Oberstimme mit seinen charakteristischen Terzschritten:



gleich nach seiner Beendigung auf höherer Stufe rhythmisch und melodisch variiert wiederholt wird:



Derartigen Terzenschritten werden wir auch weiterhin noch begegnen, allerdings in bedeutungsvollerem Zusammhange.

Von der auf diese Weise erreichten Dominantharmonie von As dur aus wendet sich Beethoven nunmehr zur Tonika zurück. Jetzt beginnt über akkordisch gleichmäſsiger Begleitung ein Tonleitermotiv, das über der Dominantharmonie ruht und korrespondierend in f moll wiederkehrt. Das leitet nach Des-dur, dann nach c moll und in einfacher Weise nach G dur zurück. Die gröſsere rhythmische Erregtheit dieses Abschnittes macht vor

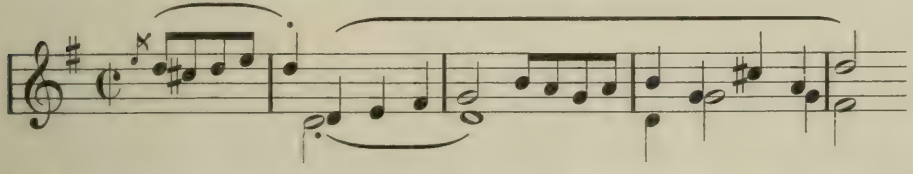
der Rückkehr in den Hauptsatz noch einige Anhänge notwendig, die, drei- und vierstimmig gestaltet, harmonisch reicher bedacht erscheinen als das vorhergegangene.

Der nunmehr wieder auftretende Hauptsatz wird mit einer Reihe neuer Verzierungen geschmückt, ohne durch sie freilich an Klangreiz oder Leichtigkeit der Bewegung zu gewinnen. Nach der weit ausgedehnten, etwas äufserlich geratenen Kadenz setzt dann entsprechend dem ersten Teile des Satzes das abermals veränderte Thema nochmals ein; ihm folgt ein breiter Anhang von 21 Takten, der sich im wesentlichen aus früher benutzten Motiven zusammensetzt, dem aber die hier sich häufenden Accentverschiebungen keinerlei erhöhtes Interesse sichern können.

Betrachtet man den Satz in seiner Geschlossenheit, so wird man den Eindruck einer gewissen Schwerfälligkeit der Ausdrucksweise nicht los; er ist schönrednerisch, aber gehaltlos, sinnlicher Reiz geht ihm ab, der allein über derartig einfaches Tonspiel hinwegzutäuschen vermöchte.

III. Satz.

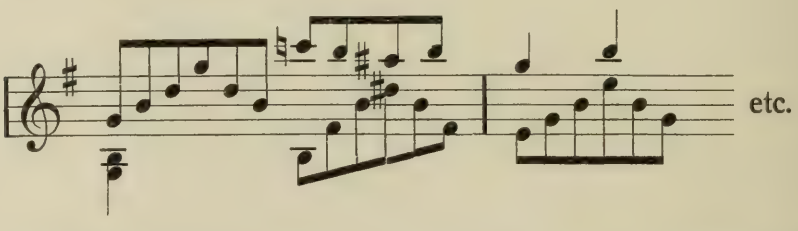
Behäbig-gemütliches Wesen, die Lust, sich gehen zu lassen, charakterisiert den dritten Satz, den man in seiner Stellung unter den Beethovenschen Sonatensätzen wohl den Philister unter Goliaths nennen möchte. An dem Grundzuge des ganzen Gebildes ändert auch die energisch gesteigerte Bewegung des Schlusses nichts. Der leitende Gedanke des Rondos ist eine regelmäfsig gegliederte, über dem Orgelpunkte auf der Dominante ruhende Periode von acht Takten:



Der Hauptsatz ist streng vierstimmig gehalten. Das Tempo darf trotz des Allabreve-Zeichens nicht übereilt werden. Zweimal

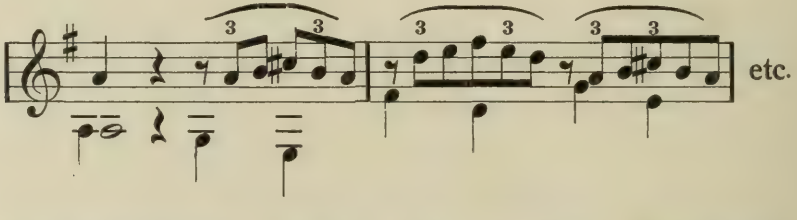
vier eingeschobene, das Hauptmotiv frei benutzende Takte dienen als Zwischenglied, dann setzt das Thema im Basse ein, in der Höhe von einem neuen Kontrapunkte von Triolen begleitet. Auch der Zwischensatz erscheint hierauf in veränderter Stimmlage, so, dafs seine oberste Linie die Tenorlage einnimmt, während die in Achtelwerte aufgelösten Begleittöne in veränderter Weise harmonisiert sind. Im zweiten Abschnitte tritt dann die ursprüngliche Stimmlage für das Motiv der Oberstimme wieder ein, und es geht dabei die Triolenbewegung auf den begleitenden Bafs über; bei der Wiederholung des Zwischensatzes geschieht das nicht.

Aus dem Hauptmotive und der Triolenbewegung bildet sich jetzt aber ein Überleitungssatz, der über die Dominantharmonie nach e moll:

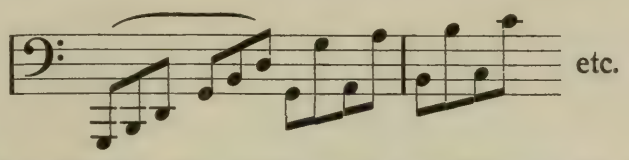


und weiterhin über D nach A und zu einem längeren Orgelpunkte über dem in der Mittelstimme erklingenden a führt.

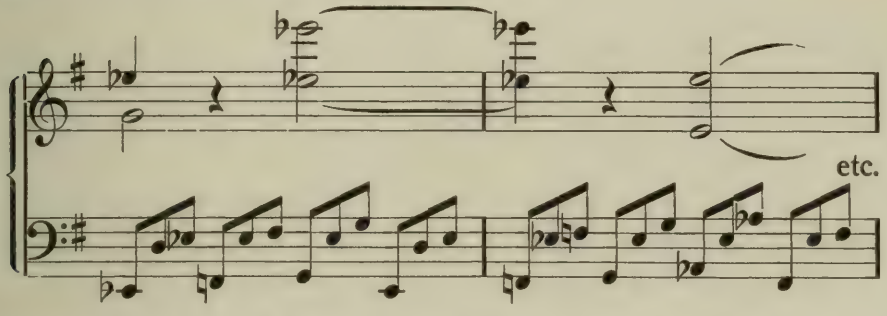
Hier setzt der sehr unbedeutende und physiognomielose Seitensatz ein; er ist durchweg auf Tonika und Dominante basiert:



Die Triolenbewegung spinnt sich in einer Rückleitung zum Hauptsatze fort, beherrscht auch diesen noch und endet erst mit dem Erscheinen des ersten Zwischensatzes, dessen Unterstimme nun in Achtelfiguration aufgelöst wird:

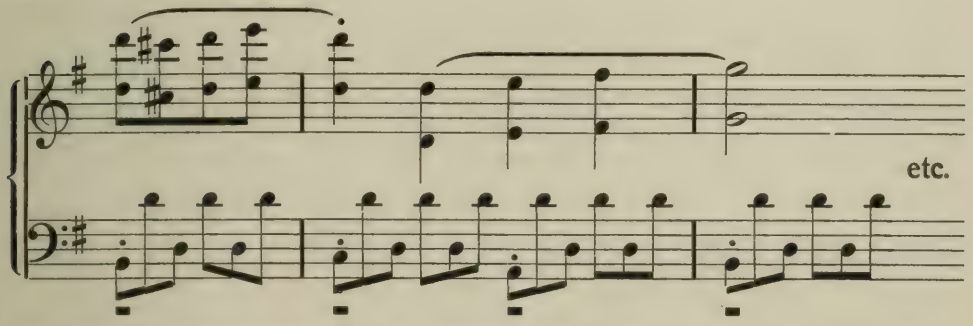


Bald darauf erscheint der Vordersatz des Themas in g moll, von Triolen begleitet, der Nachsatz aber löst sich (der Orgelpunkt endet hier) in freie Folgen des Hauptmotives auf, die Gelegenheit zu fortgesetzten kurzen Nachahmungen geben. Sie leiten nach Es dur über; statt des schon jetzt zu erwartenden Hauptsatzes beginnt nun auf den wiederum erscheinenden Triolen der Begleitstimme ein neuer Gedanke:



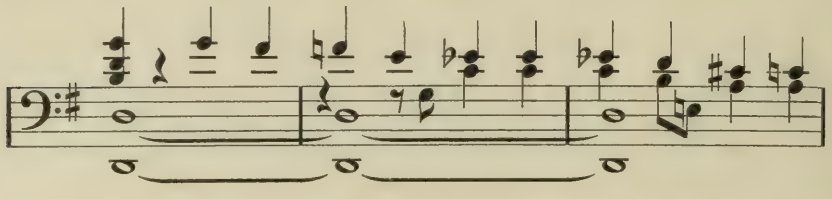
er bewegt sich über As dur nach Es dur zurück, und ihm folgt der Hauptsatz in seinem vorderen Abschnitt und in neuer harmonischer Umrahmung in Es dur. Hierauf wird derselbe Abschnitt des Hauptsatzes nach Moll transponiert, und der Satz nach f moll, As dur, g moll, G dur und D dur geleitet.

Nun tritt der Hauptsatz bei figuriertem Basse nochmals auf:



In den Triolengruppen des Basses bemerke man die ursprüngliche Tenorstimme versteckt liegen.

Es ist nicht nötig, dem Rondo in derselben ausführlichen Weise wie bisher zu folgen: die Abänderungen der nachfolgenden Abschnitte erkennt man ohne jede Mühe. Einige Takte vor dem Adagio-Einsatze, dort wo der Orgelpunkt beginnt, kommt der Zwischengedanke zu selbständigerer Bedeutung:



nicht zum wenigsten durch das Hinzutreten der im Beispiel angemerkten kontrapunktierenden Nebenstimme, die zuletzt rhythmisch leicht geändert, vor der Fermate allein herrscht.

Hat der Satz bis dahin wenig spezifisch Beethovensches gebracht, so ist der Abschluſs ein echt humoristischer und erfrischender Einfall. Aus dem Hauptmotive bildet Beethoven nacheinander die gedehnten Linien der Adagio-Takte und das sprudelnde Feuer des Presto, mit dem das Finale endet. Wir wollen von ihm nicht scheiden, ohne noch besonders auf die prächtigen crescendo-Linien auf beibehaltenem Hauptmotive im Basse und die mächtigen akkordischen Schläge, die das in der Tiefe unbegleitet auftretende Hauptmotiv ablösen und ihrerseits von leicht verhallenden Akkorden gefolgt werden, aufmerksam zu machen.

Nur blöde Verherrlichungssucht kann den Satz, als Ganzes genommen, bedeutend nennen. Es wäre jedoch töricht, ihn nur darum ablehnen zu wollen, weil er einer behäbig-philiströsen Sphäre entstammt. Beethoven hat so oft aus anscheinend unbedeutenden Keimen das Höchste entwickelt, daſs auch aus dem leitenden Gedanken dieses Satzes etwas Gewichtigeres hätte werden können. Zu ihm ist wohl mancherlei im Verlaufe des Rondos hinzugekommen, es hat sich aber nichts oder nicht viel aus ihm entwickelt. Das empfindet man um so mehr, als das Finale übermäſsig

lang ausgesponnen ist. Auch die humoristische Pointierung des Schlusses büfst dadurch ein, ganz abgesehen davon, dafs auch hier des Witzes Seele, die Kürze, fehlt. Nur der Abschlufs des dritten Satzes knüpft an den frischen und fröhlichen Anfang des Werkes an, und mag auch die schwärmerisch-weiche Welt des Adagio in dies Gefüge hinein passen, das Finale in seinem gröfseren Teil schliefst sich ihm nicht ohne weiteres an.

Elterlein beruft sich in seiner Erklärung der Sonate vorwiegend auf Marx; den zweiten Satz nennt er unbegreiflicherweise in Mozartschem Geiste gehalten. Marx, der für die Sonate eine gewisse Vorliebe hatte und in ihr einen der »glücklichsten Momente« in Beethovens Leben sah, hat dem Adagio den Beinamen des »hesperischen« gegeben, ein Wort, das er so erklärt: »das Adagio . . . ist geradezu italienisch zu nennen, nicht etwa Nachklang Rossinischer, oder sonstiger italienischer Werke, sondern ideale Darstellung aller dieser Süfsigkeit und Hingegebenheit und Erregsamkeit, die man sich unter Hesperiens Himmel vereint denkt.« Wenn man sich auch mit der griechisch-alexandrinischen Vorstellung von Italien als dem hesperischen Lande abfinden mag, das, was man im Sinne italienischen Gefühlslebens »Hingegebenheit und Erregsamkeit« nennen darf, wird man schwerlich in dem Satze aufzuweisen vermögen. Sinnliche Schönheit, leicht erregte leidenschaftliche Glut wohnen ihm nun und nimmer inne.

Wasielewski gibt dem ersten Satze mit Recht feine und geistreiche Einzelzüge zu, aber er vermifst einen langatmigen Gedankenstrom, auch rühmt er am liebenswürdig tändelnden Rondo die geistreiche musikalische Gestaltung. Auch an diesem Urteile wird man gerechterweise ein zuviel finden müssen, denn die rein musikalisch-technische Verwertung des Hauptgedankens ist in keiner Weise hervortretend.

Wir besitzen, wie es scheint, kein Urteil des Meisters selbst über die Sonate. Czerny, der die Werke 13, 14, 28 (Satz 2),

31, (2) und 101 bei Beethoven selbst studiert hat, nennt den ersten Satz unserer Sonate »energisch, launig und geistreich lebhaft,« dem zweiten gibt er die Bezeichnung einer Romanze oder eines Notturno und empfiehlt, den Schlufssatz sehr rasch zu spielen. Die Angabe steht offenbar in keiner Beziehung zu Beethovens eigener Art des Vortrages. Folgt man Czerny, so wird der Satz eine Etüde. Damit ist nichts gewonnen, ganz abgesehen davon, dafs dabei die Pointe des die Sonate abschliefsenden Presto ins Wasser fällt.

Sonate No. 2 (d moll).

Wer sich die Entwicklungsgeschichte eines grofsen Mannes nur dann klar vor Augen stellen kann, wenn sie in so und soviel Abschnitte zerlegt und für diese irgend ein hervorstechende Eigentümlichkeit des Stiles als Kennwort angegeben wird, der mag den Beethoven der zweiten Periode in dieser Sonate finden. Für die genaue Kenntnis des Meisters ist damit freilich wenig gewonnen. Er selbst hatte freilich gesagt, er wolle andere Wege einschlagen, als die bisher gegangenen. Aber er war nicht der Mann, eine neue Kunst konstruieren zu wollen, kein Komponist, der mit einer Schöpfung dies oder jenes technische Problem lösen und mit der Lösung Aufsehen machen wollte. Jede unerzwungene, echte künstlerische Äufserung Beethovens war der Niederschlag seines innersten Lebens. Ganz gewifs gilt dasselbe von seinen unmittelbaren Vorgängern Haydn und Mozart ebenso sehr, wie es von Sebastian Bach und andern gilt. Aber das Leben Beethovens selbst war ein anderes, Gefühls- und Anschauungsweise eine verschiedene. Wenn Goethe einmal von der Musik sagt, sie bedürfe keiner von aufsen kommenden Erfahrung, und er in Mozart, dem naiv schaffenden, sein höchstes Idealbild in der Musik verehrte; wenn Mozart selbst das Leben und alles widrige, was es ihm brachte, nicht anfocht und er in

unzerstörbarem Optimismus — wie Goethe — seine herrlichen Gebilde schuf, so hat uns Beethoven schon früher den Zusammenhang seiner Kunst mit der Aufsenwelt kennen gelehrt. Darüber ist ausführlich schon in der Einleitung gesprochen worden. Hier mufs nur nochmals daran erinnert werden, dafs des Meisters Entwicklung eine stetige war, und dafs alles das, was uns in Beethovens reifster Zeit in überwältigender Hoheit entgegen tritt, sich schon im Keime in einzelnen Werken der Frühzeit vorfindet. Wir sehen ihn auch in seinem späteren Leben noch zuweilen in stilistische Eigenarten der Vergangenheit zurückfallen; die Kette, die ihn mit der Kunst früherer Tage verband, konnte und wollte er nicht zerreifsen. Für die Kunstgeschichte besteht die Notwendigkeit, die ganz aus innerem Zwange entstandenen Schöpfungen von denen zu scheiden, welche einer gewissen äufseren Veranlassung ihr Entstehen verdanken und in sich äufserliche Züge aufweisen; nur jene sind wirkliche Marksteine von Beethovens innerer Entwicklung. Diese nicht oder doch nicht in gleichem Mafse. Auch Beethoven arbeitete zuweilen auf »Bestellung«, um leben, und zu andern Zeiten wieder als frei schaffender Geist mit seinem Gute ungehindert schalten zu können.

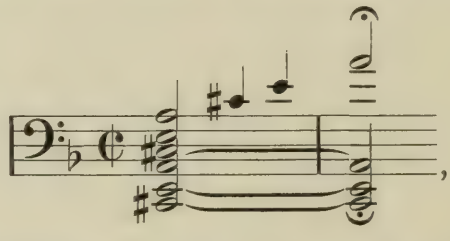
Als ein solcher Denkstein in der Geschichte seines inneren Lebens mufs die d moll-Sonate des 31. Werkes bezeichnet werden, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden. Dem, was uns in ihr vor die Seele tritt, der erschütternden Gewalt persönlicher Sprache, sind wir wohl auch schon in früheren Schöpfungen begegnet. Hier aber vertieft sich Beethovens Ausdrucksweise zu einer pathetischen Machtfülle ohnegleichen, seine künstlerischen Vorwürfe werden immer gröfser, seine Fähigkeit, aus dem kleinsten, aber in schärfster Plastik und konzisester Form erscheinenden Motive Urgewaltiges zu entwickeln, wird immer mächtiger und umfassender, an blofses Tonspiel erinnert kaum mehr etwas, und das Grundelement der Musik, der Rhythmus, wächst zu wahrhaft gigantischer Kraft und Herrlichkeit auf.

I. Satz.

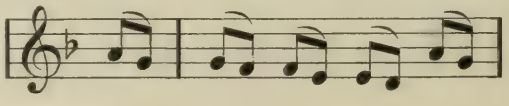
In seinen Skizzenbüchern hat Beethoven Entwürfe zum ersten Satze niedergeschrieben, welche die verwendeten Motive von Anfang an in ihrer endgültigen Form zeigen. Aber nur Beginn und Abschluſs des Satzes sind skizziert worden.

Sein besonderer Gehalt hat eine Besonderheit der Form zu Folge gehabt. Man hört wohl die ersten 20 Takte des Satzes als Einleitung bezeichnen. Daſs wir das Wort nicht im Sinne der Haydnschen Einleitungen gebrauchen dürfen, liegt auf der Hand: zunächst ist das erste Motiv das Hauptmotiv des Satzes überhaupt, sodann ist die leitende Achtelfigur des Allegro für den Seitensatz bestimmend geworden, und schlieſslich kehrt der erweiterte Eingang im Verlaufe des Satzes wieder, und zwar, ohne daſs ihm der eigentliche Hauptsatz folgt, der mit Takt 21 des Anfanges beginnt. Lassen wir also das Wort »Einleitung« beiseite und nehmen wir den ganzen Satz als das, was Beethoven mit ihm gemeint hat, einen geschlossenen Organismus von besonderer Gestaltung. Daſs in seinen Anfängen eine gewisse Ähnlichkeit der Form mit der des ersten Satzes der pathetischen Sonate besteht, lehrt ein flüchtiger Vergleich.

Auf den Tönen des Sextakkordes der Dominantharmonie ruhend, steigt leise das einfache akkordische Hauptmotiv auf:



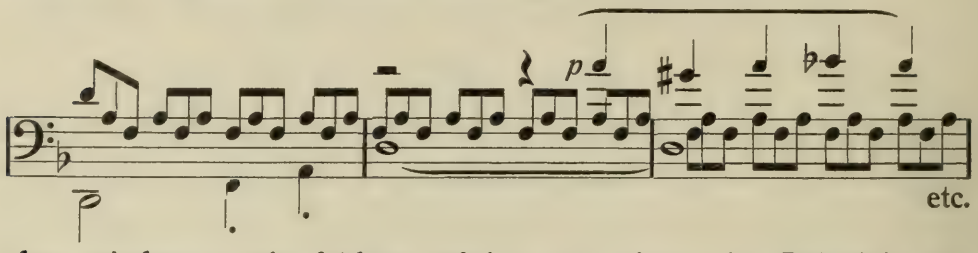
ein Bild sehnsüchtigen Sinnens, das sofort durch die unruhig flatternde Figur:



abgelöst wird; diese mündet ihrerseits in die langsame Bewegung und in das nun in Cdur erscheinende erste Motiv ein, worauf das Achtel-Motiv aufs neue beginnt. Derartige akkordische Motive haben wir in der ersten Beethovenschen Sonate bereits kennen gelernt. Sie galten uns dort als Kennzeichen älterer Kunst; aber es ist klar, dafs wir es hier mit einer ganz anderen Art der Bildung zu tun haben: dort handelte es sich um Motive, die als integrierende Bestandteile ganzer Melodien auftraten, hier um ein akkordisches Motiv als solches, dem noch dazu sogleich ein anderes, im wesentlichen durch seinen Rhythmus bestimmtes als Gegenbild gegenüber tritt. Es ist das Achtel-Motiv. Man bemerke, wie Beethoven die Stimmung des Anfanges von dem zweiten Übergang ins Allegro an vertieft. Einmal erscheinen hier die scharfen akkordischen Schläge, die bald ihre regelmäfsige Accentuierung aufgeben und synkopiert auftreten, und dann zuckt in schneidender Heftigkeit die führende Figur zur Höhe empor. Zu Anfang bewegte sie sich in diatonischen Reihen und abwärts gehend, nur am Ende führte sie durch ein chromatisches Intervall aufwärts; jetzt, beim zweiten Male, gibt sie die anfängliche Fassung sogleich auf und bewegt sich durch immer gröfser werdende Intervallschritte in jagender Hast aufwärts, um, auf der Höhe angelangt, sich ohne alle Begleitstimmen wieder zur Tiefe zu senken. Aber da behält sie ihren Stärkegrad bei, erfährt dann durch den Hinzutritt der dröhnenden tieferen Oktave eine gewaltige dynamische Steigerung und geht durch die Dominantharmonie, nachdem sie sich in einen aufwärts steigenden chromatischen Gang aufgelöst hat, in die Tonika der führenden Tonart über. Diese wird damit zum ersten Male in ihrer vollen Bestimmtheit und Bedeutung angesprochen, wenn sie auch schon vorher flüchtig berührt worden war. Welchen gewaltigen Modulationsweg hat Beethoven schon auf dieser kurzen Strecke zurückgelegt!

Die Expansionskraft des zweiten Motives ist so grofs, dafs

das langsame Motiv dagegen nicht aufkommen kann. Es erscheint in der Weiterführung denn auch dem schnellen Zeitmafse unterworfen und verliert dadurch seinen anfänglichen Charakter. Jetzt tritt es mit wuchtiger Bestimmtheit auf:



aber wiederum wie früher gefolgt von einem im Beispiele angegebenen zweiten Motive, das leise erklingend in höherer Lage erscheint und durch die Art seiner in engste Grenzen gebannte Bewegung einen bestimmten Gegensatz zu ihm darstellt, den eines gewissen Zögerns und Hemmens. Aber ein Blick auf den ganzen Satz belehrt uns, dafs das letztere Element eigentlich gar nicht in die Entwicklung eingreift, denn auch in der Durchführung spielt es keine gröfsere Rolle als hier, wo es Beethoven nach zweimaligem Erscheinen preisgibt, ein Umstand, der die leidenschaftliche Kraft, aber auch die sichere Energie des Ausdruckes des Hauptmotives ganz gewaltig erhöht. Die Töne, von denen das Hauptmotiv ausgeht, bilden einen aufsteigenden Skalenabschnitt: d—e, f, gis, a, h, c. Die Klammern über den Buchstaben machen auf die zusammen gehörenden Abschnitte aufmerksam; im ersten folgt dem Hauptmotive das erwähnte kleinere Motiv, im zweiten wird jenem ein einziger sforzato-Schlag in der Oberstimme beigefügt; im dritten Abschnitte wird das Hauptmotiv an seinem oberen Ende verändert, und es in die die Modulation entscheidende übermäfsige Obersekunde geführt; gleichzeitig bleibt der sforzato-Schlag, der nun auf a ruht, bestehen. Den in diesen letzten vier Takten enthaltenen Orgelpunkt wird man leicht bemerken, den Abschlufs und gleichzeitig den Beginn des Seitensatzes bildet der Dur-Dreiklang auf e, so dafs hier, von dem scheinbaren Anfange des Satzes in Adur an gerechnet,

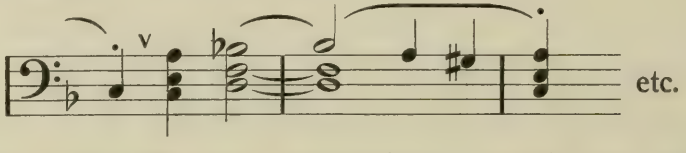
eine gleichfalls nur scheinbare Modulation nach der Dominante des Beginnes des Satzes stattgefunden hat. Da der Seitensatz in amoll steht, so haben wir in der angegebenen eine zum Eingange parallele Erscheinung.

Blicken wir zurück. An die Stelle der wilden, man möchte fast sagen: zufälligen Accentuierung, wie sie in dem regel- und steuerlos flutenden Beginne des Werkes herrschte, ist nach und nach eine überlegene Sicherheit und Bestimmtheit des Ausdruckes getreten, eine Kraft, die mit überwältigender Willensstärke den wilden Schmerz bändigt und die stürmisch zuckenden Gedanken in, wenn auch nicht ruhige, doch ebenere Bahnen zwingt. Wie motiviert nun Beethoven innerlich das Erscheinen des Seitensatzes, der jene stürmisch flatternde Achtelfigur, allerdings an die gleichmäfsig rollende Begleitung gekettet, bringt? Wir erkannten bereits, dafs Beethoven das schon oft hervorgehobene Mittel der Motivteilung auch hier anwendet, sahen die konsequente Art, in der das Hauptmotiv immer höhere Höhen erklomm. Dadurch wurde dem Satze ein neues Moment der Steigerung beigefügt, die Bewegung immer eindringlicher, schneidender, trotziger und wilder, aber auch immer bestimmter und sicherer gestaltet. Von Regellosigkeit und Willkür ist hier also nicht mehr wie zu Anfang die Rede, trotz aller aufschäumenden Kraft. So kann denn hier auch der Kern des zweiten Gedankens des Beginnes aufs neue dem Ganzen angegliedert werden, ohne dafs dadurch der Gedankenkreis irgendwie gestört würde.

Der Edur-Dreiklang, auf den der Satz gestofsen war, stellt selbstredend die Dominantharmonie von amoll dar, der quintverwandten Tonart des führenden dmoll. Aber die Tonika a wird (man beachte die Parallelität der Gliederung zum ersten Teile) in vollkommenem Abschlusse erst nach 23 Takten erreicht, d. h. im zweiten ganz selbständig gestalteten Abschnitte des Seitensatzes. Hier ist eine neue formale Besonderheit des Satzes zu bemerken. Der erste Teil des Seitensatzes wird nicht

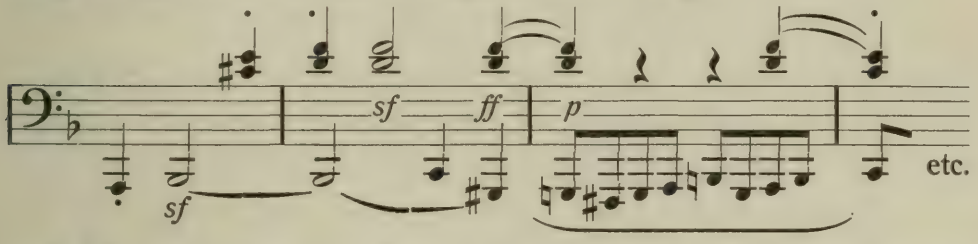
eigentlich abgeschlossen; er ruht über dem Dominantton e, auf dem sich, nachdem die Dominantharmonie die ersten Takte beherrscht hat, diese und die tonische Harmonie ablösen. Wie im Beginne des ganzen Satzes gewinnt hier die Bewegung immer höhere Bahnen, um in ähnlicher Weise wie dort gehemmt zu werden: unbegleitet steigt auch hier die Achtel-Figur abwärts zur Tiefe, zuletzt durch die untere Oktave verdoppelt. Dann setzt ein neuer Gedanke ein. Herrscht in dem ersten Abschnitt eine unendlich grofse Einfachheit der Harmonik — anfangs stofsen mit dem liegenden e nur Konsonanzen, dann der Wechselton dis und andere Dissonanzen und Konsonanzen zusammen —, so herrscht hier eine wunderbare Fülle in der Farbengebung. In schärfsten Gegensatz zum ersten tritt der zweite Abschnitt des Seitensatzes, den man auch als ganz selbständiges Einschiebsel bezeichnen könnte.

Ein neuer Gedanke war hier durchaus notwendig: wie hätte sich in einem kurzen Übergange die Rückkehr aus der stürmischen Bewegtheit dieser Gedanken zu der Ruhe des Anfanges ermöglichen lassen? Der mit:



beginnende Abschnitt, eine regelmäfsige Periode von acht Takten, deren führendes Motiv gleich nachher mehrmals im Basse auftritt, stellt sich somit als Zwischenglied zwischen dem vorigen und dem nachfolgenden auf dem Quartsextakkorde e—a—c beginnenden Schlufssatze dar. Die scharfen Synkopierungen in den zu dem angeführten Motive tretenden Oberstimmen und die aufwärts steigende rollende Figur des Basses halten aber in unübertrefflicher Schärfe die Erinnerung an die führenden psychischen Motive des Satzes aufrecht. Man könnte in dem angeführten Motiv eine Erinnerung an das dem Hauptmotive im Allegro folgende andere sehen wollen: b | b—a—gis | a und a | gis—a

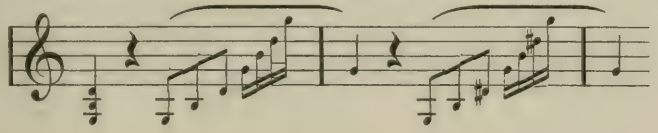
—b—a | a—a. Aber derartiges läfst sich nicht ohne Zwang feststellen, denn entscheidend ist ja nicht die zufällig übereinstimmende Erscheinung der Töne selbst, sondern die rhythmische Prägung der Motive und ihre Verwendung. Der in Rede stehende, dem Schlufssatze voraufgehende Abschnitt wird nach acht Takten wiederholt, aber nicht, ohne dafs er eine eingreifende Änderung erführe: durch das Auftreten der schon vorher erwähnten synkopierten Oberstimmen. Das dadurch neu gewonnene Motiv benutzt Beethoven weiterhin, um es in seinem ersten Teile die aus dem abwärts steigenden Motiv entspringenden, mit plötzlichem piano beginnenden Gänge:



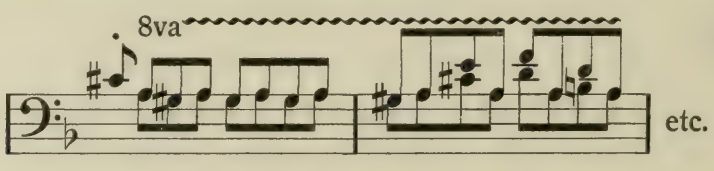
begleiten zu lassen, die in den Schlufssatz überführen. Dessen Bildung erfolgt im doppelten Kontrapunkt. Die Überleitung zum Beginne des Satzes leitet der mit dem Anfange des Schlusses erscheinende Orgelpunkt auf e, der zum Teil in figurativer Umkleidung erscheint, ein. Nach der gewonnenen Tonika der neuen Tonart amoll setzen einige, in machtvoller Steigerung erscheinende Unisonschritte ein, und in plötzlicher Wendung geht es in den Anfang des Satzes zurück.

Die Durchführung wird durch das im Largo-Tempo erscheinende, durch breite Arpeggien eingeführte und dreimal auf höhere Stufen versetzte Hauptmotiv eingeleitet. Die Spitzen der Linien bilden den aufsteigenden übermäfsigen Dreiklang d—fis —ais.[1]) Tiefes Sehnen nach Frieden, nach Befreiung aus nagen-

[1]) Als erstes Beispiel der Verwendung des übermäfsigen Dreiklanges durch Beethoven erscheint die Stelle der Cdur-Sonate aus Op. 2:



dem Schmerz, aus Angst und Unruhe klingt daraus. Wie aber sollte ihm hier in dem gewaltigen Sturme leidenschaftlicher Erregung die Erfüllung werden? So ist denn auch psychologisch die Vorherrschaft des Hauptmotives in seiner zweiten Form während der Durchführung durchaus gerechtfertigt. Unermefslich tiefes, inbrünstiges Verlangen, das mit seinen weiten Schwingen über Zeit und Raum dringt, und jähes Erwachen zur furchtbaren Wirklichkeit: das ist jener erschütternde Übergang vom Largo zum Allegro der Durchführung mit seinem einschneidend scharfen Harmoniewechsel. Neben das Fisdur des sechsten Taktes des Largo tritt im siebenten, mit dem das Allegro beginnt, das in fismoll erscheinende Hauptmotiv mit seinem die Bewegung vergeblich zu hemmen suchenden Begleitmotive wie im ersten Teile, und ebenso wie dort behält Beethoven die ganze Richtung wie die formelle Gliederung der Abschnitte bei. Die Harmonien wechseln zunächst von vier zu vier, dann von zwei zu zwei Takten, zuletzt bleibt nur noch die Triolenbewegung und der sforzato-Schlag übrig. Die Modulation hat sich der Dominante zugewendet, und auf ihr baut sich nun, wie gewöhnlich am Schlusse der Beethovenschen Durchführungssätze, ein Orgelpunkt auf, dessen besondere Form der Umkleidung der liegenden Stimme durch den bewegten Inhalt des Vorauf-gegangenen motiviert wird. Die Figur:



ist nicht etwa als aus der Begleitungsfigur des Seitensatzes entstanden anzusehen; das verbietet durchaus die verschiedene Rolle,

---

Aber »erfunden« hat Beethoven den Akkord, ein Hauptmittel der romantischen Musik, keineswegs, wie denn der Dreiklang schon als »Trias superflua« bei den früheren Theoretikern besprochen und auch schon in der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts gelegentlich angetroffen wird.

welche beide Teile spielen: dort herrscht aktive Tendenz, hier das Bestreben, die Bewegung allmählich zu hemmen. Der Orgelpunkt tritt immer deutlicher in die Erscheinung; anfänglich liegt die Dominante a in der Mitte der Figuren, dann erscheint sie an ihrem oberen Ende, tritt wieder in der Mitte auf und ergreift dann die tiefsten Lagen. Hier löst die Achtel-Figuration die abwärts steigende Linie der ganzen, durch harmonische Füllungen noch massiger gestalteten Töne, der wir schon in anderer Fassung gegen den Schluſs des ersten Teiles hin begegneten, ab. Beethoven ist damit noch nicht genug geschehen, den allmählichen Übergang zum Largo zu motivieren; nochmals verläſst er die Dominante, wie im zweiten Abschnitte des Seitensatzes zur kleinen oberen Sekunde fortschreitend; das sforzato an dieser Stelle erscheint wie ein letzter schwacher Reflex des wild bewegten Treibens der Durchführung, aber die Bewegung flutet wieder zurück und in langsam zögerndem Gange wird das Hauptmotiv in seiner ersten Fassung erreicht, womit der dritte Teil des Satzes beginnt.

Mehreres fällt bei Betrachtung der Durchführung auf; Beethoven hat in ihr keinerlei kontrapunktische Künste verwendet, und der Aufwand an harmonischen Machtmitteln ist im Grunde genommen ebenso geringfügig wie im ersten Teile des Satzes. Die Zahl der Takte vom ersten Eintritte des Hauptgedankens im Allegro bis zum Seitensatze dort, und bis zum Ende der Verwendung des Hauptmotives hier, ist genau dieselbe. Der Grund für alles das ist leicht zu erkennen: das Merkmal des Hauptsatzes sahen wir vorwiegend in der energischen Bestimmtheit des Ausdruckes, die alles, was dem ersten Allegro-Motive an wilder Zerfahrenheit anhaftete, überwand. Mehr und mehr hat Beethoven die Gedanken in gleichere und ebenere Bahnen gelenkt. Ein übermächtiger Wille, der seinen Weg kennt, hat hier gesprochen. Alle satztechnische Spekulation im Ausdrucke würde hier als verfehlt empfunden werden. Nicht der Komponist, der

Dichter hat diesen Satz ersonnen. Die Künste des Kontrapunktes im höchsten Maſse seinem Eigenwillen dienstbar zu machen, mit seiner Kunst die Sebastian Bachs zu einer höheren organischen Einheit zu verschmelzen, das war das gewaltige Ziel, das Beethoven erst in den letzten Jahren seines Schaffens erreichte.

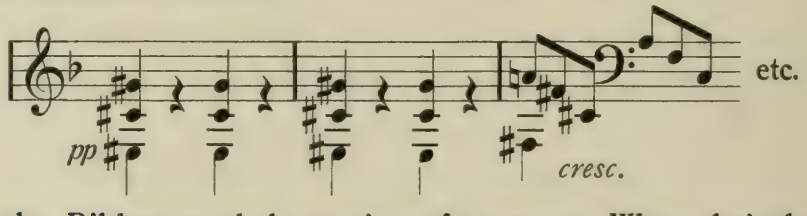
Wir wenden uns zum dritten Teile des Satzes. Seine besondere Form gibt uns wieder eine Reihe von Rätseln auf. Beethoven wiederholt nur den ersten Takt des Largo und fügt an ihn ein wundervolles, nicht ausdrücklich so genanntes Recitativ, einen unbegleiteten, ausdrucksvollen und einfachen Gesangsatz. Derlei kannte auch die ältere Instrumentalmusik schon; Sebastian Bach hatte die Form freier rhythmischer Ton-Rede als Ausdruck überquellenden seelischen Empfindens in der chromatischen Fantasie und sonst verwendet; so auch seine Söhne und Haydn, um nur diese zu nennen. Aber bei Haydn erscheint derlei Schmuck am Ende von Satzteilen und als sogenannte Kadenz, wo er zum Teil die frei rhythmisierte Wiederholung schon vorher in anderem Zusammenhange gebrauchter Tonreihen ist. Anders Beethoven. Bei ihm findet keine äuſserliche Bezugnahme auf schon verwandte Motive statt. Ganz von innen heraus, ohne äuſserlich sichtbaren Zusammenhang sprossen hier die tiefsinnigsten Äuſserungen seines Empfindungslebens auf. Wo das Recitativ nicht bloſs als äuſserliches Tonspiel, sondern in tieferer Bedeutung erscheine, sagt Marx, offenbare sich in ihm das Bedürfnis des Komponisten, über die Sphäre unbestimmter Regungen hinaus zu fest bewuſstem Ausdrucke zu gelangen. »Dies Bedürfniſs aber setzt voraus und bezeugt, daſs der Komponist selbst über jene Sphäre hinaus zu helleren Anschauungen und deutlicherem Bewuſstsein gelangt ist.« In Marxens Worten ist Wahres mit Falschem gemischt. Gewiſs ist es richtig, daſs Beethoven hier durch das Recitativ eine Steigerung des Ausdrucks beabsichtigt. Man darf wohl an die melodramatische Stelle im »Fidelio« erinnern, wo Leonore

sagt: »Was in mir vorgeht ist unaussprechlich«, d. h. läfst sich nach Beethovens Ansicht in der Oper nicht singen. Hier treibt die Entwicklung einem derartigen Höhepunkte der Gefühlsäufserung zu, dafs Beethoven der üblichen Form der Instrumentalmusik, die ein harmonisches Stimmgeflecht verlangt, zu Gunsten einer bedeutsam pointierten und nachdrücklichst accentuierten Melodie entsagen und jedes harmonische Beiwerk ablehnen zu müssen glaubt. Rein grammatisch läfst sich die Stelle absolut nicht genügend erfassen. Wer sich dem Werke mit Kopf und Herz hingibt, wird die unbeschreibliche hohe Steigerung des Ausdruckes an dieser Stelle ebenso wie die innerste Wahrheit und Berechtigung ihrer Einführung fühlen. Darin irrt Marx: die Tonsprache ist in dem Vorangegangenen so bestimmt, wie nur irgend möglich, soweit man überhaupt mit ihr diesen Begriff verbinden kann. Überdies hatte ja Beethoven schon zu Beginn des Satzes die Begleitstimmen aufgegeben und den unheimlich hastenden Gedanken des ersten Allegro allein und ohne harmonische Stütze weitereilen lassen. Nicht weil er ihn an keine harmonische Begleitung hätte binden können, sondern weil dieses gewissermafsen freie Schweben im Raume ein Erfordernis der logischen Entwicklung seiner Gedankenkette war. So auch hier, nur freilich in ganz anderem Sinne.

Wir sind schon oft auf derartige Momente gestofsen, auf Stellen, in denen der kühnste Gedankenflug plötzlich unterbrochen wird, und der Sinn des Dichters sich traumverloren in weite Fernen verliert. Dies doppelte Wesen ist ja nicht Beethoven allein eigentümlich, nur zeigt's sich bei ihm in ganz eigentümlicher Ausprägung. Vielleicht ist auch hier daran zu denken, dafs er, wie Beethoven nun einmal war, in der Zeit der Entstehung dieser Sonate, einer Zeit, die für das Schicksal des Menschen so überaus bedeutungsvoll wurde, mitten aus dem wogenden Treiben und dem dräuenden Sturme des Lebens heraus plötzlich zu der Stimmung wehmutvollen Sehnens und

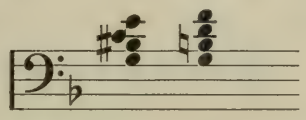
schmerzlichen Resignierens gelangen mufste, deren das Recitativ ein so eindringlich-beredter Zeuge ist. Persönlichstes, tiefst gefühltes hat Beethoven uns hier zu sagen. Es ist, als ob der Ton Wort werden möchte. Und die traurige Resignation weckt den nagend heftigen zweiten Gedanken des Einganges wieder; aber nochmals taucht der sinnende Geist in weltfremden Gedanken unter. All das ist durchaus überzeugend und in der Einheitlichkeit seiner Fassung leicht erkennbar; die Verknüpfung der einzelnen psychischen Momente zu einem geschlossenen Ganzen ist ebenso wahr wie ihr künstlerischer Niederschlag vollkommen.

An der Form der Reprise ist auffallend, dafs Beethoven den vom Hauptmotive beherrschten Allegrosatz im dritten Teile gar nicht mehr berührt. Der Grund ist unschwer zu erkennen. Selbstredend hat die weite Führung der Modulation bei der Wiederholung des Recitatives nichts damit zu tun. Vielleicht erschien selbst die wuchtige Bestimmtheit des Hauptsatzes nicht genügend, die Gewalt auszudrücken, mit der sich Beethoven die trüben Zweifel von der Brust wälzt. So beginnt denn nach der Fermate einer jener markigen, in trotziger Gewalt sich aufbäumenden Sätze, die wir mit staunender Bewunderung immer wieder ansehen müssen:



Ähnliche Bildungen haben wir auf unserem Wege bei der Betrachtung der cismoll-Sonate angetroffen. Wer möchte da aber von konventionellen Spielfiguren reden wollen!

Das letzte Allegro leitet in zwei viertaktigen, formell kongruenten Abschnitten, die nach fis- und gmoll gehören, und in einem dritten fünftaktigen Abschnitte, der die angedeutete Linie weiterführt, über:



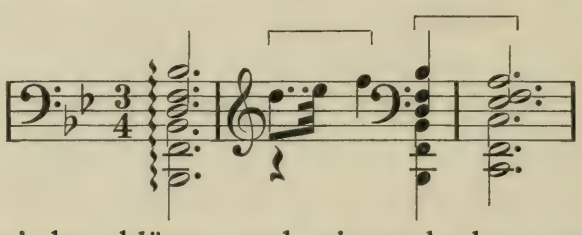
nach der Dominantharmonie der führenden Tonart, über der nun das zweite Thema ruhelos drängend seinen Weg wieder beginnt. Die weitere Entwicklung vollzieht sich parallel der anfänglichen Fassung, nur dafs an der Stelle, bei der der erste Teil in den Anfang umbog, der dritte Teil einen breit ausklingenden Anhang bekommt, dessen figuriertes Begleitmotiv in der voraufgegangenen Figuration seinen Ursprung hat.

Der Stimmungsverlauf des Ganzen, wie wir ihn anzudeuten versuchten, ist ein durchaus einheitlicher. Dafs der Satz keine durch äufserliche Mittel in Tönen dargestellte »Befreiung« bringt, wen will das Wunder nehmen? Das Leben ist eine schwere Kunst, und Beethoven machte es sich wahrlich nicht leicht. Wohl zittert der Nachhall furchtbaren seelischen Ringens noch in den letzten Tönen nach, aber auch die Ruhe des Gemütes spricht aus ihnen, die dem Kommenden ohne Zagen ins Auge sieht, das sichere Gefühl dessen, der sich selbst als Herr seiner Leidenschaft erkannt hat.

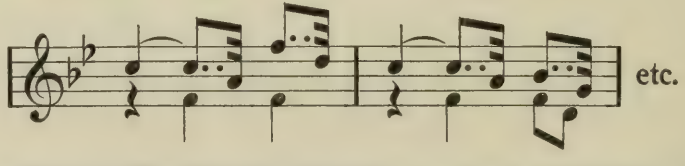
II. Satz.

Das Adagio der Sonate ist eines der schönsten und eigenartigsten Gebilde aus Beethovens Hand; seinen Sinn wird nicht fassen, wer, mit vorgefafster Meinung an den Meister herantretend, überall tiefste Leidenschaft und tönendes Pathos finden zu müssen wähnt. Nur wer den ersten Satz ganz in sich aufgenommen, wird dies Gegenbild zu ihm in seiner ganzen Schönheit und in der unvergleichlichen Klarheit und Ruhe seines Ausdruckes würdigen können. Die Ruhe nach dem Sturm hat diesen schlichten, innigen Gesang geboren, leidenschaftlose, wunschlose Ruhe; es ist ein absichtsloses Geniefsen, ein Schwelgen in ernster, reiner Schönheit. Beethoven hat nicht viel anderes

derartiges mehr geschrieben, das mit gleicher, sozusagen körperlicher Deutlichkeit seine Absicht kundgäbe. Einmal ist auf die tiefe Lage der Stimmen zu achten, die der Satz nur ganz selten, und dann auch nur vorübergehend verläfst; sodann mufs man sich vergegenwärtigen, wie die beiden Motive, die man als Motive der Bewegung und der Ruhe bezeichnen könnte:



sich immer wieder ablösen, und wie auch das zweite Thema, das etwas bewegter auftritt:



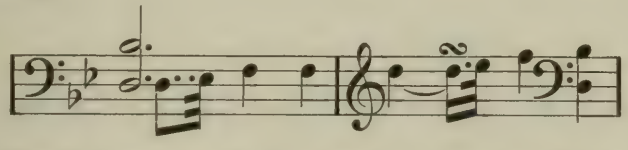
doch in seiner anfänglichen Richtung sofort umkehrt. So wohnt dem ganzen Satze der Charakter des ruhig auf- und abwärtsgehenden inne; keiner der beiden Gegensätze herrscht vor, der eine hält dem anderen das Gleichgewicht. Dem schmiegt sich vortrefflich das Halbdunkel des harmonischen Klangkolorites an, und dem Ganzen entsprechend sind schwerere Accente nur in dem bewegteren variierten Abschnitte zu finden, ohne dafs sie jedoch (Beethoven steigert dynamisch nur bis zum forte) der Auslegung des Stückes in dem geschehenen Sinne hinderlich wären.

Das führende Thema ist eine Periode von 17 Takten. An sie schliefst sich ein neuer Gedanke von 4 Takten an, der über dem Orgelpunkte auf b ruht und gleich danach in F dur wiederkehrt, durch Umkehrung der anfänglichen Linienführung und deren Fortspinnung eine gewisse Steigerung erfährt und nach C dur führt. Auch die Orgelpunkte sind der Deutung des Satzes in dem angegebenen Sinne günstig. Nachdem sich ein

Anhang von vier Takten gebildet hat, setzt das zweite Thema ein.

Sein Vorder- und Nachsatz sind nahezu gleich gebildet. Fünf Überleitungstakte, in denen ein neuer Orgelpunkt und auch das schon früher verwendete Triolenmotiv des Basses wieder erscheinen, führen zum Hauptsatze zurück. Dieser tritt nunmehr in veränderter Form auf.

Sie ist so charakteristisch, dafs wir einen Augenblick bei ihr stehen bleiben müssen. Vergleicht man den Vordersatz in dieser Fassung:



mit der anfänglichen, so sieht man sofort, wie das von uns Motiv der Bewegung genannte, rhythmisch prägnantere Motiv hier in den Vordergrund tritt; das Gegenmotiv erscheint nur einmal, und aufserdem durch den mit seinem zweiten Akkorde zusammenfallenden Wiederbeginn des ersten Motives in seiner spezifischen Wirkung stark beeinträchtigt. Aus alle dem darf man auf eine bewegtere Fortführung des Satzes schliefsen. Aber sie geschieht, ohne dafs sie irgend ein Moment psychischer Erregung in das Ganze hineintrüge; die begleitenden Akkorde sind nur in weitgeschwungene, harmonische Figuration aufgelöst. Man sieht: nur das klangschwelgerische Moment, das schon an anderen Stellen erschien, erfährt hier eine Steigerung.

Die weitere Entwicklung vollzieht sich wie zu Anfang, nur dafs, nachdem das zweite Thema seinen Gang beendet, die Überleitung weiter ausgedehnt, und das darauf zurückkehrende erste Thema nicht mehr durchgeführt, sondern in zehn Takte zusammengelegt wird. Ein frei gebildeter Anhang von sechs Takten macht den Schlufs des Ganzen.

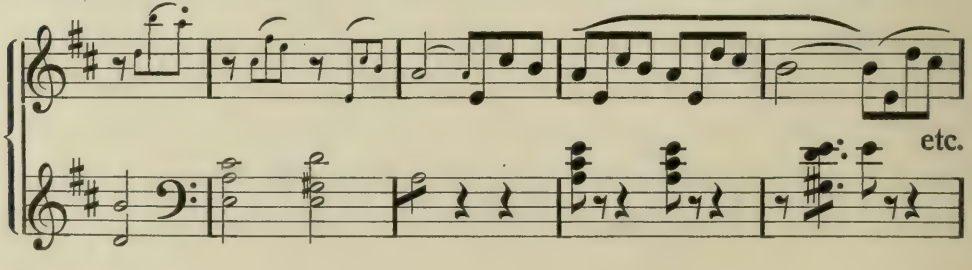
Es liefse sich vielleicht darüber streiten, ob dieser Anhang notwendig war. Ein wirklich neues Moment bringt er dem

Satze nicht zu. Denn der nur leise angedeutete Aufschwung des Gefühls, der sich bei seinem Abschlusse zu erkennen gibt, ist ja schon in dem einen der beiden Motive des Eingangs und im Seitensatze zu erkennen gewesen.

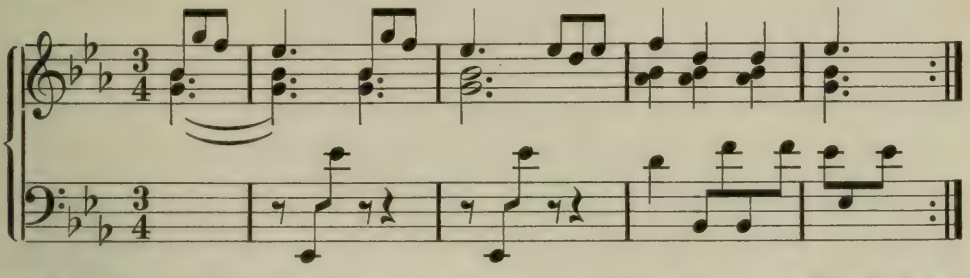
III. Satz.

Der dritte Satz der Sonate bietet eines der bewundernswertesten Beispiele dafür, was Beethoven aus einem kurzen Motive zu gestalten wufste. Die Lösung des Problems interessiert zunächst in rein technischer Beziehung; aber der Satz ist dabei in Bezug auf seinen innern Gehalt in keiner Weise zu kurz gekommen.

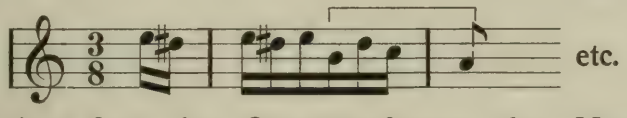
Czerny hat von dem thematischen Kerngedanken des Allegretto erzählt, Beethoven habe ihn improvisiert, als er einmal einen Reiter an seinem Fenster habe vorbei galoppieren sehen. »Viele seiner schönsten Gedanken entstanden durch ähnliche Zufälle. Bei ihm wurde jeder Schall, jede Bewegung Musik und Rhythmus.« Es mufs billig bezweifelt werden, dafs der Erzählung etwas wahres zu Grunde liegt, denn aus dem Rhythmus des Satzes läfst sich weder die Gangart eines trabenden, noch eines galoppierenden Pferdes heraushören. Dafs im übrigen derlei rhythmische Geräusche wohl einmal auf Beethoven eingewirkt haben mögen, ist wahrscheinlich; im allgemeinen aber konnte er ihrer Einwirkung entraten: er hatte rhythmisches Gefühl wie kein zweiter in sich. Vielmehr ist anzunehmen, dafs bei der Entstehung des Themas eine Erinnerung an einen Mozartschen Satz mitgespielt habe. Mozarts Ddur-Sinfonie aus dem Jahre 1786 enthält im ersten Satze folgendes:



Dafs Beethoven dies Werk kannte, ist unzweifelhaft. Auch hier handelt es sich selbstredend nicht um eine bewufste Entlehnung. Das führende Motiv des Finales hat auch sonst noch bei Beethoven eine Rolle gespielt; in derselben Zeit mit der Sonate skizzierte er ein Klavierstück in Es dur:



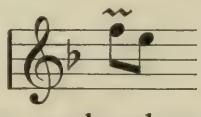
und im Jahre 1810, als er das charakteristische kleine Stück »An Elise« schrieb, kam das Motiv ihm wieder flüchtig in den Sinn:



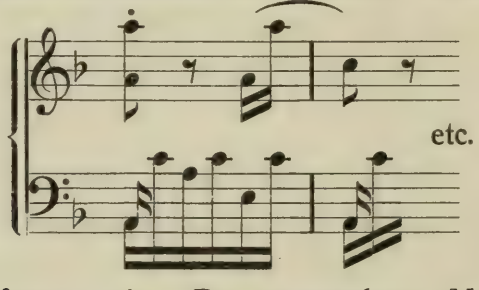
Der dritte Satz hat Sonatenform; den Hauptgedanken bildet eine 15 taktige Periode von ungleich langem Vorder- und Nachsatze (8 + 7 Takte). Das führende Motiv behauptet sich zunächst durch vier Takte in der tonischen Dreiklangharmonie, wird dann auf die Dominantharmonie verlegt und springt am Schlusse des Vordersatzes in die anfängliche Harmonie zurück. Der Nachsatz versetzt das Motiv auf eine höhere Lage, und im steten Harmoniewechsel flutet es zum Beginne zurück, worauf aus dem Nachsatze ein Anhang gebildet und dessen Abschlufs weiter fortgeführt wird. Dies führt zu einem neuen Auftreten des Hauptmotives in d moll, das nun aber in tiefer Lage gegeschieht; nach vier Takten macht es einem, durch die Dominantharmonie eingeführten, eingeschobenen Satze in C dur Platz. Dann setzt das Hauptmotiv in C dur aufs neue ein, der Satz wendet sich darauf aber durch den übermäfsigen Sextakkord f - a - dis nach E dur als der Dominante von a moll.

Damit beginnt das zweite Thema. Wir haben gesehen, wie der Hauptsatz durchaus von einem Motiv beherrscht wird;

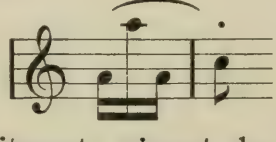
dies und die harmonischen Begleitstimmen ergeben zusammen eine nahezu ununterbrochene Kette von Sechszehntelnotenwerten. Diese Bewegung wird nun auch im Seitensatze beibehalten, aber der Ausdruck erfährt eine wesentliche Verschärfung durch das Hinzutreten zweiteiliger Rhythmen in der Oberstimme; sechsmal wiederholt Beethoven ununterbrochen:



dann kehrt dasselbe Motiv nochmals vergrößert wieder, und nun erst schließt sich eine abwärts geführte Tonkette an, die in den tonischen Dreiklang von a moll mündet. Dies zweite Thema wird sogleich mit leichter Figurierung der Oberstimme wiederholt, wobei Beethoven (das scheint aus der Notierungsweise hervorzugehen) den zweizeitigen Rhythmus der Oberstimme aufgegeben hat. Daran schließt sich ein zweimal erscheinender, jedoch verschieden harmonisierter Anhang. Mit:



setzt der Schlußsatz ein. Das angegebene Motiv ist aus dem Eingange entstanden; acht Takte später erscheint es in dessen rhythmischer Form als:

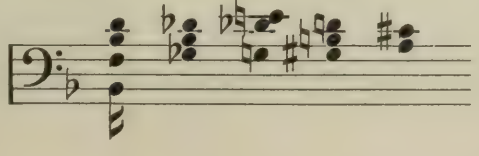


Aber auch auf den Seitensatz nimmt der Schlußabschnitt Bezug, wie aus den Oktavenfolgen, die auch figuriert erscheinen, hervorgeht.

Der Satz wird, wie er sich bis dahin entwickelt hat, im wesentlichen durch seine besondere rhythmische Prägung, durch den Wechsel der Richtung beim Abschlusse des Hauptmotives in seiner

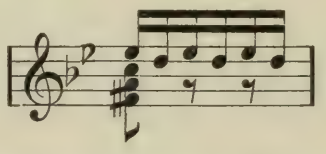
verschiedenen Gestaltung, endlich durch die verhältnismäfsig grofse Einfachheit seiner harmonischen Grundlage charakterisiert. Der Durchführungssatz nimmt nun die Gelegenheit wahr, die nötigen harmonischen Vertiefungen anzubringen. Diese Durchführung von 120 Takten Länge ist eines der bemerkenswertesten Beispiele von Beethovens tiefer harmonischer Gestaltungskraft. Und welche Gewalt wohnt dem scheinbar so einfachen Rhythmus inne, dafs trotz seiner kaum unterbrochenen Herrschaft doch daraus nirgendwo ein Gefühl der Monotonie resultiert. Die formelle Gliederung ergibt sich unschwer, und aus ihr ersehen wir, dafs Beethoven auch hier mit bereits mehrfach hervorgehobenen Mitteln eine Steigerung wirkungsvollster Art zu erzielen vermocht hat.

Die Durchführung wird eingeleitet durch fünf harmonisch kongruente Abschnitte, deren Linienführung im einzelnen nicht übereinstimmt. Die Tonarten g-, a-, d-, c- und b moll sind in ihnen derart verwendet, dafs die jedesmaligen vier Anfangstakte der Septimenharmonie der 7. Stufe, die vier Endtakte jedesmal der Tonika angehören. Weiterhin tritt eine Verkürzung ein, die den Ausdruck wesentlich belebt, dadurch, dafs die Tonika gleich zu Anfang der Abschnitte ergriffen wird, die also nunmehr nur noch vier, nicht wie vorher acht Takte umfassen. Später findet eine abermalige Kürzung statt; die nächste, zu Ges dur gehörende Periode umfafst zwei Takte, dann folgen zwei modulierende Takte, die nach As dur leiten, und durch abermals zwei modulierende Takte bewegt sich der Satz nach b moll. In dieser Tonart setzt, in der Mitte der Durchführung, der Vordersatz des Themas in der ersten Fassung ein; der Nachsatz wird jedoch auseinandergelegt und zur modulatorischen Weiterspinnung benutzt, so dafs, auf dem Orgelpunkte auf b ruhend, sich ein Überleitungssatz mit dem harmonischen Schema:



bildet, der die Modulation nach A dur trägt. Von hier aus geht es in viertaktigen Abschnitten, von denen zwei und zwei zusammengehören, dem Ende der Durchführung zu, so zwar, dafs Beethoven aus dem mit $\overline{\overline{b}}$ beginnenden Abschnitte zuletzt zwei Takte eliminiert und durch das fortgesetzte Betonen der kleinen None b zur Dominant-Harmonie der führenden Tonart das Mittel findet, die Bewegung nach und nach zu hemmen. Das Spiel führt in einen einstimmigen Gang über, dessen harmonische Basis durch den in seinem Anfange stehenden erwähnten Akkord gegeben ist. Den zu Grunde liegenden Orgelpunkt erkennt man ohne weiteres.

Ebenso sind die Änderungen des dritten Teils des Satzes gegenüber dem ersten leicht ersichtlich; zunächst entfaltet er sich wie dieser, dann erscheint jedoch der Zwischensatz in gebrochenen Oktaven dreimal in f-, c- und g moll. Weiterhin stofsen wir noch auf eine auffälligere Erweiterung des Satzes. Nachdem er nach d moll zurückgeleitet ist, der Tonart, in der nun auch das zweite Thema erscheint, schliefst sich an den umkleideten Orgelpunkt auf d:



die verminderte Septimenharmonie fis—a—c—es, mit der die Durchführung begann; hier setzt nun ein neuer Abschnitt ein, den man füglich als zweite Durchführung bezeichnen könnte. Sie endet auf einem Orgelpunkte über der Dominante a. Dann folgt in schärfstem dynamischen Kontraste der Beginn des Hauptsatzes, der in seinen Anhängen wiederum einige neue und kräftige Striche empfängt. Damit schliefst das wunderbar belebte Allegretto ab, nicht ohne dafs dem vorletzten Takte noch durch die prächtige Triolenfigur eine humoristische Pointe beigefügt würde.

Was bedeutet das alles? Beethoven hat, wie erzählt wird, dem nach dem Inhalte dieser Sonate und des opus 57 fragenden

Schindler geantwortet, er solle Shakespeare's »Sturm« nachlesen. Diese Antwort, mit der er in seiner kurz abfertigenden Art einen törichten Frager abwies, hat ziemliches Unheil angerichtet. Es ist ja durchaus möglich, dafs dem Meister der oder jener äufsere Vorgang im Naturleben, oder eine ihn sympathisch oder unsympathisch berührende Dichtung, ein Bildwerk oder irgend eine Erscheinung im sozialen oder politischen Leben seiner Zeit die erste, zufällige Anregung für die Konzeption eines musikalischen Gedankens bot. Dann aber begann das musikalische Schaffen an sich, für dessen Sondergestaltung wiederum Beethovens eigenes Innenleben bestimmend wurde. Daraus folgt, dafs es nun und nimmermehr angeht, in seinen Schöpfungen gewissermafsen Umschreibungen poëtischer Werke usw. zu sehen. Lenz hat, nachdem er vernünftigerweise bemerkt, dafs keinenfalls das wunderbare Märchenspiel des grofsen Dichters als Programm für die beiden Werke angesehen und benutzt werden dürfe, doch, von Schindlers Erzählung nicht loskommend, weiterhin gesagt, der Magier Beethoven habe sich hier mit instrumentalen Erscheinungen umgeben, wie der Magier Prospero mit Ariel und Caliban, Gestalten, die sich wie Kon- und Dissonanz verhalten. Man mag ein derartiges Wort für einen müfsigen Vergleich halten, den man auf manches Werk Beethovens ausdehnen könnte; schlimmer ist es, wenn Lenz, trotz der Worte: »Wir werden weniger einen in Musik gesetzten Sturm mit Schiffbruch, als das in Shakespeare, wie in Beethoven gleich eigentümliche Wetterleuchten von Humor und tieferem Gefühl in der Sehnsucht nach dem höheren Besitz zu suchen haben« weiterhin mehrfach Bezug auf Shakespeare's Dichtung nimmt. Zitiere man immerhin einen Dichter eines musikalischen Kunstwerkes wegen, das ist an und für sich harmlos, und adäquate Stimmungen sind leicht zu finden. Ein Kunstwerk aber durch ein anderes erklären zu wollen, das selbst der Erklärung in hohem Mafse bedarf, ist nicht angängig.

Beethoven mag immerhin den »Sturm« erwähnt haben,

aber sicher hat er dabei nicht an die äufseren Vorgänge des Spieles gedacht. Was ihn an der Dichtung im tiefsten berühren mufste, das war der ernste Grundgedanke des Dramas, der durch die märchenhafte Einkleidung eine mild ausklingende Form erhielt. So löste sich ihm ja selbst jeder schmerzliche Eindruck des Lebens in das befreiende Spiel der Töne auf.

Kann man Lenzens Worte zum Teil gelten lassen, so darf dies von einem Kritiker in der »Neuen Zeitschrift für Musik« unbedingt nicht gelten, der (im Jahre 1861) nacheinander Hafis, dann Shakespeare zitiert und zuletzt Prospero's Wort: »Verzweiflung ist mein Lebensend« anführt. Und das soll auf Beethoven, den Mann der Tat passen?[1])

Zittern wirklich, wie Wasielewski meint, in der d moll-Sonate noch Eindrücke von Beethovens Liebestragödie durch, hier hat er sich doch von allen Stürmen, die sein Leben durchbrausten, frei gemacht. Aber es liegt vielleicht näher, die trotzig ringenden Gedanken des ersten Satzes als den künstlerischen Widerschein des Kampfes zu deuten, den Beethoven damals auf anderem Gebiete zu kämpfen hatte: gegen die drohende Verzweiflung über die Gewifsheit, sein Leben lang taub sein zu müssen. Ein Trost und Erhebung Suchender flüchtete er damals zu seiner geliebten Kunst; ihre läuternde Kraft hob ihn mit Allgewalt aus dem Wirbel furchtbarer Sorgen empor und liefs ihn

---

[1]) Wie weit Schindlers Erzählung auch noch heute nachwirkt, ersieht man aus dem Programme eines Konzertes, das M. Unschuld von Melasfeld am 29. Oktober 1902 in Darmstadt gab. Dort heifst es: »Sonate D moll . . . .« (Über den »Sturm« von Shakespeare).

Largo-Allegro. O Tag des Weh's! Wir sind verloren! betet, Wir sind verloren. —

Adagio: O, ich litt mit ihnen, die ich so leiden sah etc. etc.

Allegretto: — füllt milder Hauch aus Eurem Mund mein Segel — Hier wird also unzweideutig die Sonate als »über den Sturm« geschrieben ausgegeben! Und dann die Zitate! Wem in aller Welt soll mit derartigen Bröckchen gedient sein? Was sollen sie überhaupt für die Erkenntnis der ganz und gar subjektiven Tondichtung besagen?

die erhabenen Töne dieses Werkes finden. Nicht Töne, aus denen es wie dumpfe Verzweiflung erklingt; dürfen wir das ruhelos auf- und abwärtsjagende Motiv des Hauptsatzes als den Ausdruck zweifelnder Angst bezeichnen, so haben wir doch auch gefunden, wie rasch und mit wie mächtiger Hand Beethoven all solches Empfinden zu bannen weifs.

Auch Nohl hat in seiner Erklärung des Werkes von Verzweiflung gesprochen. Noch einmal: läfst sich ihr Wesen in musikalischer Darstellung wohl nicht anders geben, als in auffälliger Sprunghaftigkeit kurz abgerissener Gedanken, oder in der Vereinigung dumpf hinschleichender Tongänge und zielloser Ausbrüche wilder Rhythmen — wo, aufser an der erwähnten Stelle des Einganges, ist ähnliches in dem ganzen Werk zu finden? Dafs die drei Sätze der Sonate eine untrennbare organische Einheit ausmachen, die sich in konsequentem Aufbaue von Anfang bis zu Ende in vollendeter Form gliedert, hat Nohl übersehen. Er hat ferner darauf hingewiesen, dafs sich in dieser Sonate zum ersten Male Beethovens Vermögen zeige, aus dem stofflichen ins rein geistige Gebiet zu gelangen. Das soll heifsen: Beethoven habe hier die Form nicht mehr um der Form willen gepflegt, bestimmend für ihn sei die poetisch-musikalische »Idee« gewesen. Dies Bestreben Beethovens zeige ihn, wie der genannte Schriftsteller beifügt, im Gegensatze zu Mozarts Kunst. Mit solchen Unterstellungen geschieht beiden Meistern Unrecht. Auch Mozarts Kunst ist niemals ausschliefslich tönend bewegte und schöne Form gewesen, und Beethoven hat als reifer Künstler und in seinen grofsen Werken niemals am Stofflichen gehangen, wie es sich in musikalischer Schablonenarbeit darstellt. Warum sagt Nohl alles dies? Nur, weil Beethoven hier »die reichen Mittel der blofsen Musik nicht genügen wollen«, »die frappantesten Modulationen, der beredteste Gesang, die schärfsten Rhythmen und Akkorde nicht ausreichen, das unendliche Sprechbedürftige seines Innern zu befriedigen, so dafs er nun zum

ersten Male zu jenem Mittel, das nicht eigentlich der Musik, sondern der Poesie, der Kunst des Wortes entsprang,« d. h. zum Rezitativ, griff. Es wurde schon früher über das Rezitativ in der Instrumentalmusik gesprochen, so dafs sich diese Auslassungen Nohls von selbst erledigen. Nur das sei noch beigefügt: es ist überaus bezeichnend, dafs Nohl in dieser Weise über das Rezitativ spricht. Er erfafst nicht den Kern der Sache, sondern ein ganz äufserliches Moment. Die Musik Beethovens »spricht« hier, daher ihre Höhe. Es ist das der Beginn der schrulligen Anschauungsweise, wie sie heute so vielfach herrscht: nur die Kunst taugt, welche etwas darstellt, das »eigentlich« Ausdrucksmittel einer anderen Kunst ist.

Auch Wasielewski hat, wie ferner Marx und Reinecke, nicht daran gedacht, die Einheit des ganzen Werkes besonders zu betonen, obwohl er hervorhebt, dafs die grofssinnige Leidenschaftlichkeit des ersten Satzes, nachdem das Adagio sich in schön-beruhigter, weihevoller Stimmung ergangen, im letzten Satze wiederkehre, insofern hier ein dem ersten verwandter Stimmungscharakter herrsche, nur dafs das Finale in seiner Bewegung zu keinem Ruhepunkte komme. »Trotzdem ist die Wirkung hier nicht so aufregend wie im Anfangssatz.« Sie ist überhaupt in keiner Weise aufregend. Das ist kein Hasten, kein suchendes Umherjagen wilder Gedanken; das ist alles energisches, kraftsicheres Vorwärtsdrängen, ein das Ziel erkennendes Wirken. Freilich ruht über dem Ganzen nicht das klare Licht einer aus innerer Freude geborenen Schaffensregung. Die Dur-Tonart spielt auch in den episodischen Partien keine Rolle, der Kulminationspunkt, die grofse Durchführung, kennt nur wenige harte Dreiklänge. Es ist alles ein ernstes gewichtiges Ringen, aus der Macht zur Klarheit zu kommen. Und hier, glaube ich, liegt der innere Grund für die rastlose Verwendung des einen Motives. Beethoven ist von dem einen Gedanken, der sich in ihm tonal widerspiegelt, völlig in Beschlag genommen, und sein

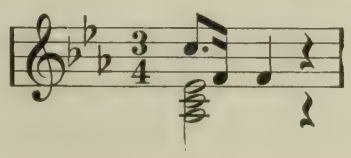
Geist, der die volle Herrschaft über sich selbst wiedergewonnen hat, verlangt darnach, seine Kraft in der vorwiegend technischen Bewältigung eines bestimmten Problemes zu erproben.

Sonate No. 3 (Es dur).

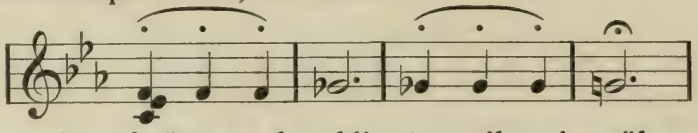
Die dritte Sonate erschien zuerst im Jahre 1804 ohne Opuszahl im 11. Hefte von Nägelis »Repertoire«; wir hörten schon, dafs sie im Jahre darauf der Wiener Ausgabe der beiden Sonaten beigefügt wurde, die bei Cappi als Opus 29 herauskam. Skizzen zu ihr sind nicht bekannt geworden. Die lebensprühende, geistreiche Schöpfung ist eine derer, die allgemeinerer Gunst nicht teilhaftig geworden sind, obwohl bedeutende Klavierspieler sie mehrfach öffentlich vorgetragen haben. Was immer der Grund für diese Erscheinung sein mag, sie ist lebhaft zu bedauern, denn die Sonate gehört in die erste Reihe von Beethovens Werken. Tiefsinnige, mystisch-dunkle Züge enthält sie freilich nicht, aber sie atmet lebenskräftiges Behagen und jenen »hohen Mut«, von dem der Meister selbst zur Zeit ihrer Entstehung gesprochen.

I. Satz.

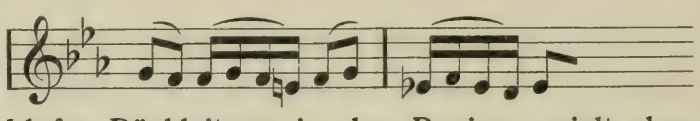
Auch der erste Satz dieser Sonate fordert zu ähnlichen Erwägungen der Form auf, wie wir sie schon anzustellen hatten. Sind die beiden ersten, auf der Tonika endenden Abschnitte als Einleitung anzusehen, und beginnt der Hauptsatz demnach erst mit Takt 17? Nur ein arges Verkennen der Form und der einheitlichen Gedankenentwicklung des Werkes könnte die gestellte Frage bejahend beantworten; im wesentlichen wächst der Satz aus dem zu Anfang gegebenen Hauptmotive:



heraus, und auch das zweite Motiv ist in den Organismus des Werkes eng verwoben. Es wäre falsch, wollte man in ihm, durch das vorgesehene ritardando verleitet, ein retardierendes Moment überhaupt sehen; die Linie:



steigt crescendo aufwärts, und es klingt aus ihr wie mühsam zurückgehaltenes kraftgeschwelltes Sehnen. So dient das Motiv durch seinen scheinbaren Gegensatz zum Hauptmotive nur dazu, dessen kurz bestimmte Art noch energischer erscheinen zu lassen. Die Fassung, die Beethoven dem zweiten Motive gegeben, ist nicht orthographisch; es handelt sich um den chromatischen Halbton, so dafs statt ges: fis hätte notiert werden müssen; dann erscheint als Durchgangsharmonie der Terzquintsextakkord mit erhöhtem Grundtone und Terz, nicht aber die verminderte Septimenharmonie: a-c-es-ges, die nach b moll deutet. Das dritte Motiv aus dem Beginne:

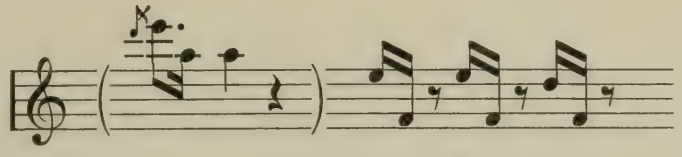


ist zwar blofse Rückleitung in den Beginn, spielt aber doch im folgenden eine kleine Rolle.

Will man die Eingangs-Takte in sich formell gliedern, so kann dies nur so geschehen, dafs man als Vordersatz sechs, als Nachsatz zwei Takte annimmt. Die gleich darauf erfolgende Wiederholung des Satzes rückt die Stimmlage um eine Oktave tiefer, resp. am Ende des Vordersatzes höher; dadurch wird die Färbung an der Stelle, wo das ritardando beginnt, noch dunkler, als ob sich dort etwas grundgeheimnisvolles anbahnen wollte, eine Annahme, die der doppelte Oktavensprung und die Auflösung des Akkordes in die klare tonische Harmonie rasch zerstören. Man ersieht aus all den kleinen Keimen, die sich hier zeigen, die humoristische Grundstimmung des Ganzen.

Mit Takt 18 beginnt ein Orgelpunkt (2 × 4 Takte), den

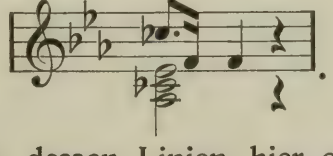
das Hauptmotiv einleitet, gefolgt von einem, aus ihm abgeleiteten Motive:



dem in der Durchführung ein breiter Raum angewiesen wird. Keckes, frisches Wagen ist das Kennzeichen dieser prächtigen, rhythmisch scharf bestimmten Bildungen. Es darf besonders darauf hingewiesen werden, dafs der Anfangston auch der Oberstimme in jedem Takte der gleiche (es) ist, über dem die ganze Periode ruht: wiederum ist es Beethovens eiserne Beharrlichkeit, die sich in diesen konsequenten Wiederholungen äufsert.

Der Satz geht hier in konformer Weise zu Takt 8 in unisone Gänge über, die, in kräftig pulsierendem Spiele auf- und abwärts dringend, in den harmonisch veränderten Eingang zurückführen. Man wird in dem ganzen Verlaufe des Hauptsatzes und in den korrespondierenden Stellen viele Rückbiegungen der Motive in tiefe Lagen finden; aber Beethoven zeichnet dort nirgendwo ein diminuendo vor. Die fallende Linie an sich bedeutet ein Nachlassen der Kraft; indem Beethoven aber den Stärkegrad beibehalten wissen will, rückt er klar erkennbare Gegensätze in den Vordergrund des Interesses.

Wir bemerken im folgenden eine scharfe harmonische Trübung des Hauptmotives durch die Verwandlung der grofsen in die kleine Terz:

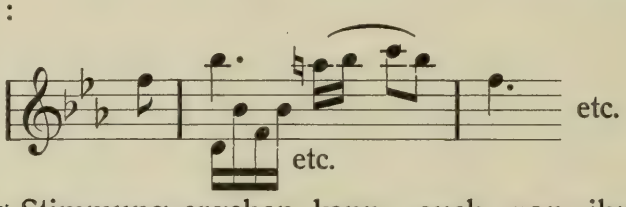


Dem zweiten Motive, dessen Linien hier gedehnt werden, wird die anfängliche ritardando-Bezeichnung genommen; es wird auf höherer Stufe wiederholt und beherrscht den Satz eine Zeitlang ausschliefslich. Wie sehnsüchtig tiefes Atmen, das die Brust sprengen möchte, klingt es aus ihm. Mit diesen Elementen ge-

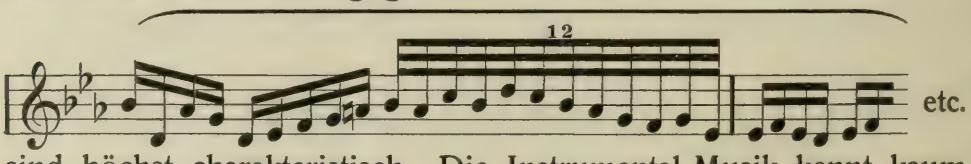
winnt Beethoven den mit höchster humoristischer Kraft pointierten Abschlufs des Hauptsatzes. Der Modulationsgang ist, wie sich das an dieser Stelle von selbst verstehen mufs, ein durchaus übersichtlicher, klarer und einfacher.

Die humoristischen Gegensätze erscheinen in der schärfsten Beleuchtung: die trübe Harmonie des Beginnes, die harmonische Frische des Abschlusses, die schrittweise Bewegung der Stimmen in schweren Akkordmassen, deren Preisgabe und die Dehnung des Intervalles des führenden Motives, schliefslich die wuchtigen Oktavsprünge im Basse: alles das ist Kennzeichen urwüchsiger, lebensfroher Kraft.

Damit ist der Grund geschaffen, auf dem sich nun der Seitensatz:



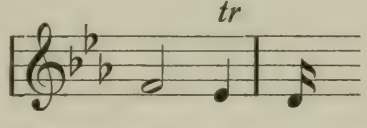
in wohliger Stimmung ergehen kann; auch von ihm gilt eine Bemerkung aus dem Vorhergehenden: es überwiegen die abwärts gehenden Linien gleichfalls. Aber nirgendwo kann hier das Gefühl der Erschlaffung aufkommen; dafür sorgen die markanten Schläge bei den melodischen Einsätzen, die rhythmische Frische des ganzen, die lebhaft begleitenden Stimmen und der kräftige Abschlufs der Periode. Auch die nicht durch diminuendo oder eine andere Angabe eingeschränkte Bezeichnung des Abschnittes mit piano läfst Beethovens Absicht deutlich genug erkennen. Auch formell ist die Fassung ganz klar. Die regelmäfsig gegliederte achttaktige Periode wird durch vier eingeschobene Takte von ihrer Wiederholung getrennt. Diese vier Takte:



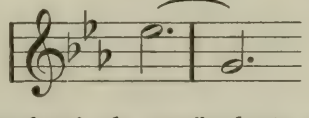
sind höchst charakteristisch. Die Instrumental-Musik kennt kaum ein zweites Beispiel, wo, wie hier, ein Gang so aus dem Or-

ganismus des Ganzen herausgewachsen ist, so als durchaus zum Ganzen gehörig empfunden wird. Haben wir die Grundstimmung des Satzes richtig gedeutet, so ist hier der Ausdruck höchsten Lebensdranges, überströmendes Gefühl sicheren Behagens, das keine Grenzen zu kennen scheint. Und sicherlich hängt auch mit diesem Ausdrucke freudiger Kraft der Grund zusammen, warum Beethoven nun den Seitensatz in der Oberstimme figurativ erweitert wiederholt, wodurch dessen Ausdruck lebhaft gesteigert erscheint. Man achte aber sehr darauf, dafs der angeführte Gang in die Fessel des Taktes gebannt ist: es ist keine willkürlich hineingeflickte »Kadenz«, sondern ein integrierendes Stück des Ganzen: das mufs durch die Wiedergabe dem Hörer bewufst gemacht werden.

Die an den Seitensatz sich schliefsenden freien Anhänge verwerten das Motiv:



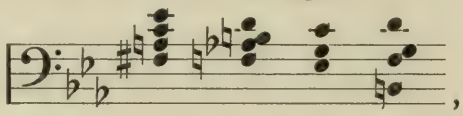
nach zweimaligem Erscheinen auf gleicher Tonstufe in verkleinerter Form so, dafs eine mit »crescendo« bezeichnete abwärts steigende Linie mit starken Accentrückungen entsteht, als deren Folge in der Oberstimme zweizeitige Rhythmen auftreten. Der Abschnitt leitet in einige durch gebrochene Akkorde gefüllte Takte über, worauf mit dem Erscheinen der harmonischen Achtelfiguration die Erinnerung an einen Teil des Hauptsatzes wieder wach wird. Das weiterhin im Abschlufs erscheinende:



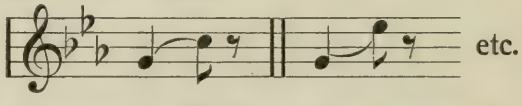
ist ohne Frage das rhythmisch veränderte Hauptmotiv.

Der Durchführungsteil beginnt mit dem wie zu Anfang des Satzes zweimal erscheinenden Eingange und dem durch harmonische Füllnoten reicher gestalteten zweiten Motive, das, hier in der oben angegebenen richtigen Weise notiert, den Satz

nach der verminderten Septimenharmonie der siebenten Stufe von g moll leitet. Von hier aus bildet Beethoven mit Benutzung des Hauptmotives durch die Harmoniefolge:

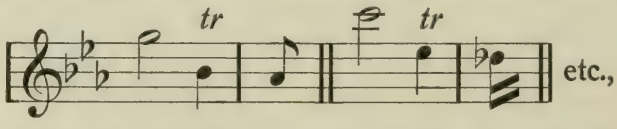


einen Überleitungssatz nach C dur. Die folgende Periode, die entsprechend der ersten Fassung auf dem Quartsextakkorde des Dreiklangs der vierten Stufe beginnt, stimmt mit dem Beginne nur im ersten Teile überein; dann geht die gleichmäfsige Achtelbewegung in die Oberstimme über, und das veränderte Hauptmotiv erscheint in der Unterstimme. Die Vierzahl der Schläge, mit denen es auftritt, läfst an eine gewisse Ähnlichkeit mit dem zweiten Motive des ganzen Satzes denken, mit dem akkordischen. Das Motiv:



das man an den Abschlüssen bemerken wird, ist aus der Umkehrung des Hauptmotives entstanden. Zu alledem treten in der Durchführung noch früher benutzte Tongänge, die Arpeggien, die gebrochenen Akkorde, die abwärts steigende Trillerfigur.

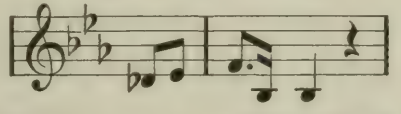
Weiterhin wird das Hauptmotiv in diesen Tönen angedeutet:



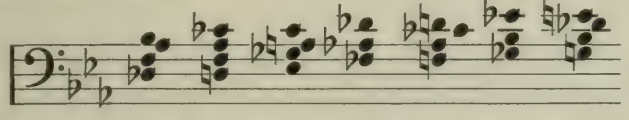
Dann kommt die Durchführung allmählich ins Stocken; das hohe c dient hier (wir bemerkten ähnliches im Finale der d moll Sonate) dazu, die Durchführung zum Schlusse zu bringen. Es ist für den ganzen Satz und die energisch quellende Kraft seiner Bewegung überaus charakteristisch, dafs Beethoven einen eigentlichen Orgelpunkt nicht an den Schlufs der Durchführung gestellt hat, obwohl sich ja ein solcher technisch ohne jede Mühe hätte anbringen lassen. Aber das Bild einer auch nur vorübergehenden Ruhepause in dem kräftigen rhythmischen

Treiben soll vermieden werden: daher also die die Durchführung beendenden und die Achtelbewegung festhaltenden Gänge, zu denen bei ihrem Abschlusse noch ein crescendo-Zeichen tritt. Ebenso bezeichnend für den ganzen Satz ist die kurze, gedrungene Bestimmtheit der Durchführung, wie auch der weitere Umstand, dafs Beethoven in ihr das zweite Thema vollständig unbeachtet gelassen hat. Die scharf pointierte Art des Hauptmotives hätte selbstverständlich seine weitere Ausspinnung in der Durchführung nicht gehindert; eine Häufung harmonischer Effekte würde aber die dem Satze eigene urwüchsige Frische des Ausdruckes empfindlich beeinträchtigt haben.

Der dritte Teil wiederholt zunächst den ersten ohne eigentliche Veränderungen, nur dafs das durch den Triller verzierte Hauptmotiv und das folgende Motiv in Sechszehnteltöne aufgelöst werden. Aus dem Unisongange in Achtelnotenwerten geht Beethoven sogleich mit Übergehung der charakteristischen Wiederholung des Hauptmotives in Moll in den Schlufs des Hauptsatzes über, leitet dann aber von B dur durch das tiefe as nach Es dur zurück, der nunmehrigen Tonart des Seitensatzes. Die weitere Entwicklung geht nun parallel der des ersten Teiles; aus dem Schlufssatze jedoch entwickelt sich eine harmonisch reiche, kräftig belebte Koda, die durch:

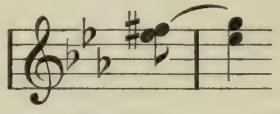


eingeleitet und weiterhin vom zweiten Motive beherrscht wird. Rückt man die Harmonien nebeneinander, so entsteht die aufwärts steigende Linie:

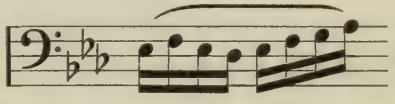


Welch schwellende Kraft offenbart sich hier, wie drängt und dehnt sich die akkordische Masse! Und als Gegensatz dazu tritt dann wiederum in klarem Es dur das zierliche dritte Motiv des

Einganges auf, das sich auch vorher schon da und dort bemerkbar machte, und leitet in den Hauptsatz zurück. An die Stelle von dessen ursprünglichem Nachsatz treten, durch das verkürzte zweite Motiv:



eingeleitet die eigentlichen Schlufsanhänge auf. In graziös geschlungenen Linien bildet sich der erste Teil der letzten achttaktigen Periode des Satzes; die Figur:



die im folgenden Takte in Quintbeantwortung erscheint, ist uns schon im achten Takte des Anfanges begegnet; ebenso die abschliefsenden Achtelgänge.

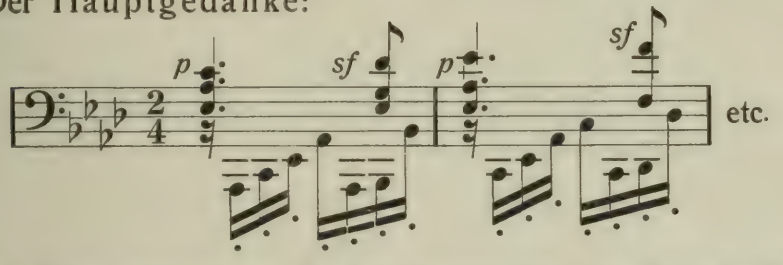
II. Satz.

Das Scherzo steht an dieser Sonate an zweiter Stelle. Offenbar nicht absichtslos. An dritter folgt ein Minuetto, so dafs dem Werke also der eigentliche langsame Satz fehlt. Das ist ein Ausnahmefall, und man darf nicht annehmen, dafs Beethoven, als er von der Absicht neuer Bahnen sprach, an ein planmäfsiges Aufgeben der alten Anordnung der Sonate gedacht hätte. Will man den Versuch einer Erklärung der besonderen Formenzusammenstellung machen, so kann man allenfalls sagen: was hätte nach dem frischen fröhlichen Aufschwung des Abschlusses etwa ein grübelnd düsteres Adagio sollen? In den Zusammenhang passen nur Töne wie sie das Scherzo bietet, Töne von kräftiger Lebensregung. Allein mit solchen Auseinandersetzungen ist wenig getan; denn gerade Beethoven reiht, wie wir wissen, auch die künstlerischen Niederschläge heterogenster Stimmungen aneinander. Und doch kann man sich, wenn man verfolgt, wie in dieser Sonate, die Intensität des Ausdruckes im aktiven Sinne sich von Satz zu Satz steigert, so dafs sogar das

etwas lyrisch-beschaulich geratene Menuett ganz von spezifisch Beethovenschen Zügen in seinem im Mittelpunkte stehenden Trio durchsetzt ist, einer derartigen Annahme nicht verschliefsen.

Der schöne zweite Satz des Werkes trägt viele Kennzeichen des echten Beethovenschen Scherzo an sich, und doch ist er ein ganz anderes Gebilde. Vergleicht man ihn z. B. mit dem Scherzo der gleichfalls in das Jahr 1802 fallenden D dur-Sinfonie, so kann man als den hauptsächlichsten Unterschied den feststellen, dafs im Sinfoniesatze alle die gegensätzlichen Elemente, welche wir als dem Scherzo eigentümlich erkannten, in unmittelbarere Nachbarschaft rücken, als es hier geschieht. Wohl fehlt auch in dem Sonatensatz derartiges nicht, aber es treten mehr die einzelnen Abschnitte als Ganzes sich gegensätzlich gegenüber. Ferner: während der Sinfoniesatz ein Trio aufweist, bleibt das Allegretto der Sonate durchaus an die Bewegung des Anfanges gebunden. Sein Ausdruck ist ein ganz eigenartiger und mit dem keines anderen Werkes derselben Gattung zu vergleichen.

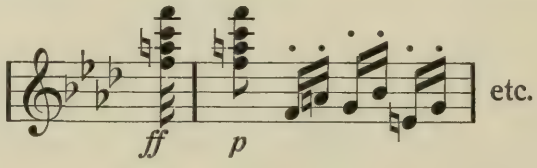
Der Hauptgedanke:



ist eine über gestofsenen Sechszehntelnoten des Basses gebaute, regelrecht in zwei gleiche Abschnitte zerlegte Periode von acht Takten, innerhalb deren Beethoven die führende Tonart As dur nicht verläfst. Daran schliefst sich die Wiederholung des abschliefsenden Taktes in höherer Lage und unter Aufgabe der figurierten Begleitung. Sodann folgt ein unisoner Modulationsgang, der über f moll nach C dur führt. Hier setzt, den ersten Abschnitt des Zwischensatzes beendend, das in den letzten Takten angedeutete rhythmische Motiv: auf gleicher Tonhöhe ein, wiederholt sich, im anfänglichen Tempo, auf der kleinen Ober-

sekunde des, als ob dort ein völlig neuer Satz beginnen wollte; Beethoven leitet jedoch durch die Töne der Hauptseptimenharmonie auf die Dominante zurück (womit der Zwischensatz beendet ist), und beginnt das Thema von neuem. Die zu ihm überführende Quintole und das vorhin erwähnte rhythmische Motiv treffen wir auch weiterhin an. Zunächst dieses.

Nachdem der Satz, wie zuerst, nur freilich in höherer Lage, nach C dur moduliert hat, setzt ein zweites Thema ein:



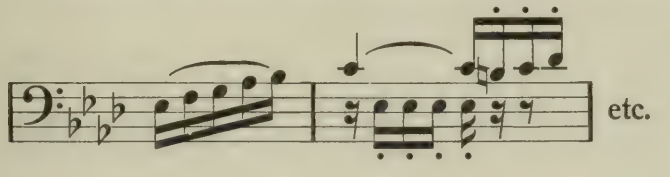
dessen Anfang eben jenes Motiv, mit harmonischen Füllnoten umkleidet, bildet. Hier ist ein schärferer Gegensatz zu bemerken, der dieser akkordischen Schläge und der zierlichen Staccatotöne des nachfolgenden. Der Satz moduliert über b moll, schliefst aber auf dem fünften Takte nicht in dieser, sondern in der D dur-Tonart, worauf er sich in B dur wiederholt, nun aber unter abermaligem Erscheinen des kurzen rhythmischen Motives in Anhängen weiterspinnt, die nach Es dur überführen. Hier setzt nach kadenzierendem Abschlusse der Schlufssatz ein.

Nach der Wiederholung moduliert Beethoven, die Begleitungsfigur in einfachster Weise fortführend, nach F dur, in welcher Tonart nun der Hauptsatz einsetzt. Damit beginnt die Durchführung. Man sieht, für den Aufbau des Scherzo ist nicht die Menuett- sondern die Sonatenform ausschlaggebend gewesen.

Die Durchführung wendet sich, nach Beendigung des Vordersatzes des Themas in dessen Nachsatze nach b moll und in die Anhänge zum zweiten Thema zurück, die sie nun modulatorisch nach c moll weiterspinnt, von wo ein chromatischer aufwärts steigender Gang nach C dur und zu einem abermaligen Einsatze des Themas in dieser Tonart führt. Aber Beethoven benutzt

wiederum nur den Vordersatz, und darauf nur seinen ersten Beginn. Hier gewinnt nun die vorhin erwähnte Quintole Bedeutung resp. ihre Dehnung zu Gruppen von sechs, und ihre Verkürzung zu Gruppen von vier Noten. Nachdem Beethoven auch den Anfang des Themas aufgegeben hat, beherrscht die stürmisch auf- und abwärts jagende Figur, ober- und unterhalb der staccato-Begleitung erscheinend, den Satz. Dies führt zu einem die Bewegung allmählich hemmenden Orgelpunkte auf g. Der akkordische Grundton ist der Ton es, aber Beethoven bringt hier das bekannte Wechselspiel: b, des, es (b, des, e) an, und so löst diesen ersten ein zweiter Orgelpunkt auf es, der Dominante der führenden Tonart, ab. Ein zuletzt die Sechszehntel-Bewegung aufgebender Gang führt in den Anfang zurück.

Wesentliche Veränderungen weist der dritte Teil des Satzes gegenüber dem ersten nicht auf; eine Steigerung erfährt das erste Thema bei seinem zweiten Auftreten nur insofern, als die harmonischen Füllnoten in eine rhythmische Figur aufgelöst werden:



Die Schönheit dieses Scherzos ist eine ganz besondere; mufs es in manchem Punkte hinter anderen Scherzi des Meisters zurückstehen, fehlt ihm insbesondere das sprühende Feuer, das in anderen eine Fülle der verschiedenartigsten Bildungen zum Leben weckt, so entschädigt für diesen scheinbaren Mangel die wunderbare Geschlossenheit der Form und der unvergleichliche Adel des Ausdruckes, der diesem ruhigsten und ernstesten aller Beethovenschen Scherzi eigen ist. Und in diesem seinem besonderen Tone schliefst es sich eng an den voraufgegangenen Satz an.

III. Satz.

Vom dritten Satze hat Lenz gelegentlich bemerkt, ohne den Ton ces im zweiten Teile des Hauptsatzes und die Koda sei er ganz im Haydn-Mozartschen Stile gehalten. Er falle also gewissermafsen aus der Periode Beethovenschen Schaffens, in der wir uns befinden, heraus. Es mag zugegeben werden, dafs die Melodik eine gewisse Ähnlichkeit mit der früherer Zeit hat, und dafs die strenge symmetrische Bildung des Hauptsatzes einen älteren Standpunkt verrät; aber der Ton des Ganzen ist gewichtiger und pathetischer als der der früheren Menuette, und insbesondere das Trio weist Züge auf, die jenem durchaus fehlen. Wir finden, im Gegensatze zu Haydn, der die Hauptsätze seiner Menuette zuweilen sehr ins Breite dehnt, so dafs z. B. nach einem achttaktigen Vordersatze mit Schlufs in der Dominante ein mittlerer Teil von grofser Ausdehnung erscheint, nach dessen Beendigung nun erst der Hauptsatz mit Schlufs in der führenden Tonart folgt, wir finden demgegenüber bei Beethoven die Form um vieles konzentrierter und einer gelegentlich geäufserten Absicht, die Menuetten so kurz als möglich zu gestalten, entsprechend.

Den Hauptsatz bildet ein rhythmisch überaus mannigfaltig gestalteter Gedanke von sechszehn Takten, dessen Vordersatz insbesondere, so gering sein melodischer Umfang ist, durch steten Wechsel der Linienführung interessiert, während der zweite Teil mit der charakteristischen kleinen None ces, dessen vier Takte motivisch dem ersten Teile verwandt sind, durch schöne Stimmführung und die Weitung der melodischen Linie gefangen nimmt.

Das Trio umfafst 22 Takte; es zeigt, wenn man die Akkorde nebeneinander rückt, die motivische Bildung als aus der Skala hervorgegangen, aber während in Takt 1 und 2 des ersten Abschnittes je ein Akkord herrscht, füllen die korrespondierenden Takte deren zwei, wodurch sich die Lebhaftigkeit des Ausdrucks wesentlich erhöht. Der zweite Abschnitt benutzt zunächst

ausschliefslich das Hauptmotiv, es nach zwei Takten rhythmisch umgestaltend:

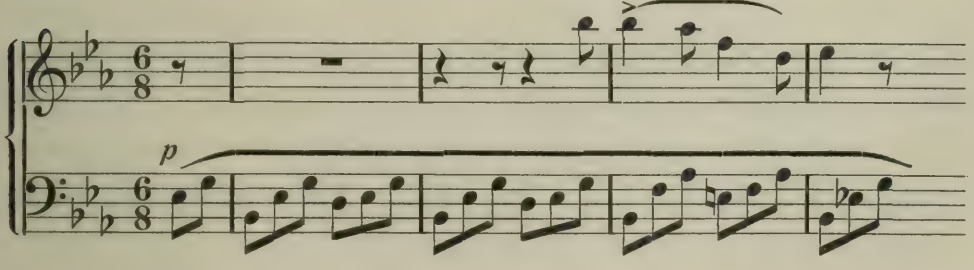
So ruhen sechs Takte auf derselben Basis. Wir haben derartiges schon früher hervorgehoben: es ist ein Schwelgen im rhythmisch bewegten Klange. Hieran schliefst sich mit Rückwendung nach Es dur der Beginn des Trios.

Zur Koda benutzt Beethoven vorwiegend den Schritt in die kleine Obersekunde aus dem zweiten Teile des Hauptsatzes. Hierdurch und durch die Anwendung des Orgelpunktes, sowie durch die allmähliche Verlangsamung des Tempos gewinnt die schon im Hauptsatze bemerkbare leicht-elegische Färbung des Satzes an Intensität. Aber er klingt nicht etwa weichlich aus, denn der punktierte Rhythmus hält bis zum Ende des Minuetto an.

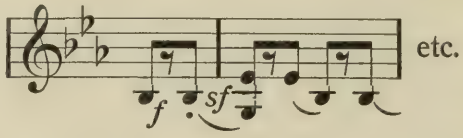
IV. Satz.

Das feurig strömende Finale der Sonate ist eine der prächtigsten Schöpfungen des Meisters. Alles ist hier Leben und Bewegung, freilich nur Tonspiel ohne den überwältigend tiefen Gehalt anderer Sätze, aber doch der Ausdruck eines wahrhaft beglückenden Kraftgefühles, das den Hörer durch die rhythmische Energie seiner Fassung mit elementarer Gewalt fesselt.

Die Form ist eigentümlich. Es ist dieselbe Mischung von Rondo- und Sonatenform, wie wir sie auch schon früher gefunden haben. Der erste Gedanke:

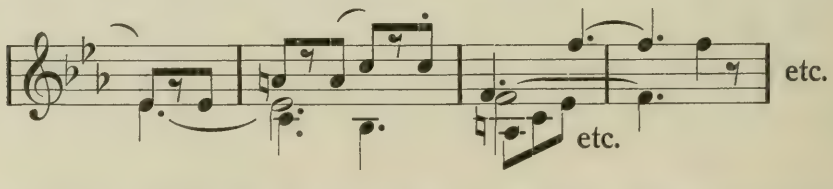


gibt den Rahmen für das ab, was in dem Finale an ein Rondo erinnert. Vorwiegend auf dem zweiten Hauptmotive:



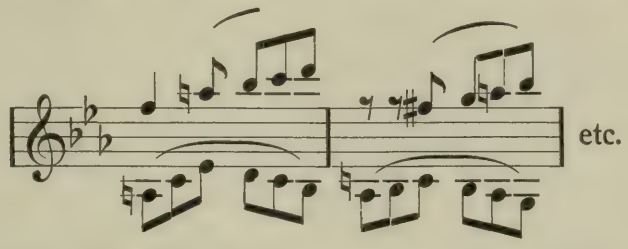
und seiner Weiterbildung in Verbindung mit dem Schlufssatze beruht das, was der Satz mit der Sonatenform gemein hat. Das erste Motiv also fällt sogleich nach seinem viermaligen Erscheinen fort. Erst mit dem zweiten Motive baut sich der sonatenartige Organismus des Ganzen auf; man darf aber nicht sagen, dafs das erste Motiv für den Organismus des Ganzen bedeutungslos wäre, denn Beethoven hebt es sich bis zum Schlusse (nach Beendigung des dritten Sonatenteils) auf, diesen im wesentlichen auf ihm basierend.

Das zweite Motiv erfährt nach regelmäfsiger Periodisierung durch acht Takte eine erste freie Erweiterung in zweimal vier Takten in Es dur, sodann in vier Takten, die Dur durch Moll ersetzen; die danach erweiterte Wiederholung kommt nicht zu Ende, denn die Entwicklung wird unterbrochen, indem die Modulation (bis zum Erscheinen von as- resp. es moll, d. i. achtundzwanzig Takte lang, hat nur Es dur mit seinen vorspringendsten Akkorden geherrscht) nach der Dominantseptimenharmonie von B dur, der Tonart des Seitensatzes, führt. Auch in der mit:

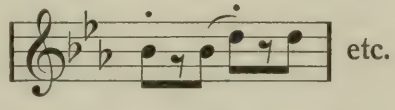


beginnenden Überleitung bemerken wir das zähe Festhalten an einem einzigen Akkorde. Man sieht, wie jede spekulative Absicht diesen Bildungen fremd ist; alles fliefst absichtslos und in urkräftigem Behagen aus der sorglosesten Stimmung heraus. Aber die freudig-stolze Bewegung des Ganzen läfst keine Eintönigkeit

aufkommen, auch fehlt es nicht an der nötigen harmonischen Abwechslung. So in der in Rede stehenden Stelle bei:

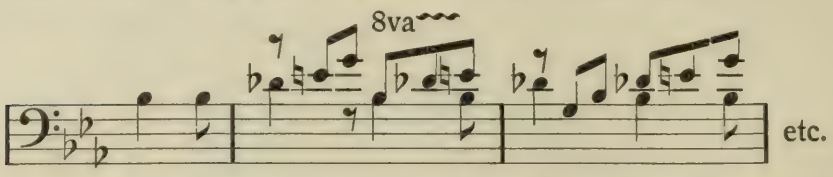


welche flüchtig ähnliche Bildungen aus dem ersten Satze von Opus 7 in die Erinnerung ruft. Man erkennt leicht, dafs die Oberstimme die teilweise Umkehrung der Unterstimme ist. Auch den Schlufssatz kann man als aus dem zweiten Hauptmotive hervorgegangen ansehen:

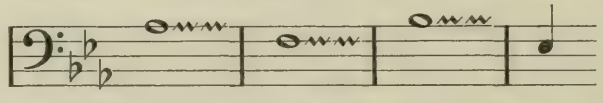


Die prächtig belebte, kraftvolle Durchführung setzt mit dem zweiten Motiv ein und benutzt es weiterhin in seiner ersten Form und in scharf accentuierten Unisongängen für beide Hände. Die Durchführung beginnt in Des dur, moduliert dann nach Gesdur, vertauscht durch enharmonische Verwechslung des und ges mit cis und fis und beginnt nun einen neuen Abschnitt in h moll, der durch die aus dem Schlufssatze übernommene Achtelbewegung der Begleitstimme und durch abwärts schreitende Oktaven-Schläge der oberen Stimme charakterisiert wird. Daran schliefsen sich, in G dur auftretend, die zuletzt berührten Unisongänge, die wir als aus dem zweiten Motive hervorgegangen erkannten. Aber diesen Abschnitt eliminiert Beethoven nun weiterhin, und es folgt nacheinander das acht Takte früher zuerst einsetzende Motiv der abwärts schreitenden Oktavschläge in c moll, As dur, Des dur und in der Dominantharmonie von C dur. Dann tritt das zweite Motiv in seiner ersten Fassung und in C dur auf. Die oben gemachten Bemerkungen über das lange Festhalten der akkordischen Basen finden auch hier Anwendung.

Der zweite Gedanke setzt sich nun weiter fort:



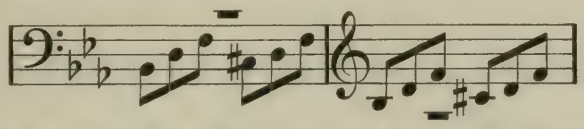
es wird ihm in der Oberstimme eine neue Begleitung beigegeben, und so geht es (nachher erscheint das Motiv in der Oberstimme und dann wieder in der Unterstimme) immer unter Beibehaltung der Achtelbewegung nach As dur. Wiederum mufs auf die lange Beibehaltung der akkordischen Grundlagen aufmerksam gemacht werden: acht Takte lang herrscht der As dur-Dreiklang, acht Takte lang der der parallelen Molltonart, und gar zwölf Takte lang der diesem nach kurzem, dem ersten parallel gebildeten Übergange folgende Dominantakkord der führenden Tonart. Die drei in Rede stehenden Abschnitte sind nicht anders aufzufassen als eine Kette von Orgelpunkten), die einen kadenzierenden Abschlufs:



bilden. Wir bemerkten schon früher einmal ein ähnliches Umschreiben des Orgelpunktes; das im Wesen des Orgelpunktes begründete ritardierende Moment soll hier durch die ruhelos weiter geführte Bewegung aufgehoben werden.

Unmittelbar daran schliefst sich der dritte Teil des Satzes. Er gestaltet sich zunächst getreu nach Fassung des ersten. Dann aber geht Beethoven nach der Weiterbildung des zweiten Motives in as moll zur Transposition dieses Gedankens nach Ces dur und bildet von hier aus den modulatorischen Übergang nach der Dominantharmonie von Ges dur, in welcher Tonart der Schlufssatz erscheint. Man bemerkt hierin ein völliges Aufgeben der tonalen Beschränkung der alten Form. Es ist als könne die jugendfrohe Kraft kein Ende finden, als müsse sie die Grenzen überall dehnen und überspringen. Diese Weitung des Satzes macht neue Bildungen notwendig.

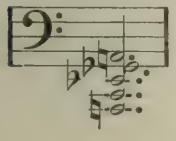
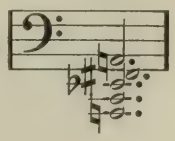
Der Schlufssatz wendet sich zunächst nach es moll und gelangt in kurzem Übergange nach B dur:



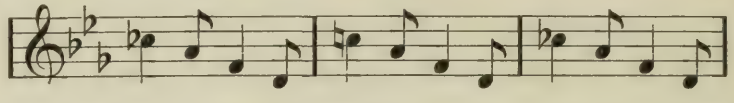
Hier beginnt nun mit dem Einsatz des ersten Volltaktes des Satzes, auf dessen zweiter Hälfte der charakteristische Wechselton erscheint, die Koda. Beethoven spinnt zunächst das angegebene Motiv weiter, nach sieben Takten die zweite Hälfte aufgebend, so dafs sich also Grundton, Quint und Septime in ununterbrochenem Wechsel folgen. Erst auf dem neunten Takte, nachdem die Harmonie schon wieder den tonischen Dreiklang berührt hat, tritt auch die Terz zu dem Akkorde hinzu. Durch diesen eigentümlichen Klangcharakter wirkt dieser Orgelpunkt ungemein spannend. Der Schlufs des Satzes bildet sich so, dafs zunächst ober- und unterhalb der ruhelos fortstürmenden Achtelfigur das Hauptmotiv erscheint. Aber nochmals gibt es eine modulatorische Weitung; das führende Motiv erklingt in immer höherer Lage, setzt sich dann auf den Tönen des Dominantakkordes von As dur und ohne seinen Auftakt erklingend fest, worauf es in den nunmehr in beiden Stimmen erscheinenden Achtelfiguren untertaucht. Diese werden durch den mit überraschender Schärfe einsetzenden Dominantseptimenakkord von b moll abgelöst.

Hier zeigt sich nun eines der merkwürdigsten Beispiele von Beethovens Art elliptischer Übergänge: anstatt eines b moll-Satzes tritt im Basse, und zwar von b ausgehend, das Hauptmotiv in Es dur auf, in der Höhe gefolgt von seiner Umgiefsung in die Töne des tonischen Dreiklangs.[1]) Und noch ist der Satz nicht

[1]) Es wäre noch eine andere Erklärung der Stelle möglich, wenn der Akkord:

 sich als unorthographische Wiedergabe von 

zu Ende. Nochmals gewinnt das erste Motiv der Begleitung Raum, und wiederum erfolgt die Unterbrechung durch denselben Akkord; dann beginnt ein mit »poco ritardando« bezeichneter viertaktiger Abschnitt, der in bestimmter Weise die führende Tonart wiederum festlegt. Hierauf erst setzen, bei dem mit »a tempo« bezeichneten Takte, die eigentlichen Schlufsanhänge des Satzes ein. Sie werden bis auf die endenden Akkorde von den in jauchzender Kraft einherstürmenden Hauptmotive beherrscht. »Das Blühen will nicht enden«. Wer in diesen Schlufstakten das schon oft hervorgehobene Wechselspiel zwischen grofsem und kleinem Akkordtone bei:



bemerken wollte, würde die Stelle in harmonischer Beziehung falsch auffassen: es handelt sich um eine einfache Folge von Durchgangstönen.

Gewifs hat Beethoven unendlich viel gewichtigeres und tieferes zu sagen gewufst; aber der Satz ist so frisch empfunden, so körnig und gesund in seinem Ausdrucke und so vollendet in seiner Form, dafs man seine Freude an ihm haben mufs. Und so ist die ganze Sonate ein Urbild kraftvoller Energie und Lebensfreude.

---

auffassen liefse. Hätte Beethoven ihn so gedacht, so würde er wohl auf ihn unmittelbar die Auflösung, den tonischen Dreiklang, haben folgen lassen.

Opus 53:
Sonate in C dur.

Wer der Entstehungszeit der ihrer Opuszahl nach zwischen den besprochenen Sonaten und dem 53. Werk liegenden Arbeiten Beethovens nachgeht, dem wird die Tatsache auffallen, dafs viele derselben einer früheren Periode angehören.

Erst im Jahre 1804 oder 1805 raffte der Meister sich, nachdem er in den voraufgegangenen Jahren nur ganz vereinzelt zu selbständigen Werken gekommen war, wieder zu einer grofsen Sonatendichtung auf. Worin der Grund der damaligen Untätigkeit Beethovens zu suchen ist, wissen wir nicht. Am 24. Juli 1804 schrieb er aus Baden an seinen Schüler Ries: »Ich hätte mein Leben nicht geglaubt, dafs ich so faul sein könnte, wie ich hier bin. Wenn darauf ein Ausbruch des Fleifses folgt, so kann wirklich was Rechtes zu Stande kommen.« Der Ausbruch folgte; die Sonaten Opp. 53 und 57, die 3. Sinfonie und das Tripel-Konzert sind die beredten Zeugen.

Ehe wir uns den genannten grofsen Schöpfungen zuwenden, ist es nötig, der Vollständigkeit halber die beiden kleinen Sonaten des Opus 49 mit einem Worte zu streifen. Sie erschienen nach Anzeige in der »Wiener Zeitung« vom 19. Januar 1805 unter dem Titel »Deux Sonates faciles pour le Pianoforte . . .« Op. 49. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie.« Man hat ihnen in den neuen Ausgaben mit Recht die von Beethoven ursprünglich beabsichtigte Bezeichnung »Sonatinen« beigelegt. Die Frage nach dem Ursprungsjahre der kleinen Arbeiten ist bis jetzt nicht völlig gelöst. Die erste mag 1797, die zweite zwei Jahr früher entstanden sein. Aus der G dur-Sonatine entnahm Beethoven in veränderter Form das »Tempo di Minuetto« für

das später von ihm nicht mehr sonderlich geschätzte Septett Op. 20. Zur zweiten Sonatine haben sich Skizzen erhalten, aus denen Nottebohm Bruchstücke mitgeteilt hat. Eine Widmung tragen die hübschen Sonatinen nicht.

Nach Thayer sind die Sonatenwerke Opp. 53 und 57 in Döbling entstanden, wohin Beethoven sich im Sommer 1804 von Baden aus begeben hatte. Der Aufenthalt in seinem bevorzugten Sommersitze war ihm verleidet worden; er fühlte sich hier vor den Menschen, die alle von seinem Leiden wufsten, vor ihren Fragen nicht sicher. Neugieriges Mitleid mufste ihn, je gröfsere Fortschritte seine Krankheit machte, um so härter treffen: »ich mufs mich flüchten, um einsam sein zu können« schrieb er am 14. Juni dem getreuen Ries. »Einsam sein«: er meinte damit nicht nur fernab von den quälenden Menschen leben, sondern seiner Kunst leben. Beethovens Zustand mufs in jener Zeit besonders reizbar gewesen sein, hatte doch die unmittelbar voraufgegangene Zeit selbst eine Entzweiung zwischen ihm und Stephan von Breuning gesehen. Der um Kleinigkeiten geführte Streit interessiert uns hier nicht, wohl aber die Schilderung von Beethovens Wesen, die der Freund nach erfolgter Versöhnung dem gemeinschaftlichen Genossen der Bonner Jugendtage gab: »Sie glauben nicht, lieber Wegeler, welchen unbeschreiblichen, und ich möchte sagen: schrecklichen Eindruck die Abnahme des Gehörs auf ihn gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl, unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; hierbei Verschlossenheit, Mifstrauen, oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit! Gröfsthentheils, nur mit einigen Ausnahmen, wo sich sein ursprüngliches Gefühl ganz frei äufsert, ist Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, wo man ihn sich nie überlassen kann.« . . .

Je mehr aber der lebendige, anregende Verkehr für Beethoven zur Unmöglichkeit wurde, je mehr er gezwungen wurde, sich ganz auf sich zu stellen, um so höheren Flug nahm seine

Phantasie. Alles, was durch sein Leiden verursacht, an seinem menschlichen Wesen gebrechlich erschien, versank in wesenlosem Scheine, sobald er mit der geliebten Kunst Zwiesprache hielt; da offenbarte sich sein »ursprüngliches Gefühl« in voller Gröfse und Macht, die hohe sittliche Kraft und wundersame Tiefe seines Empfindens. Wohl wohnt den Werken der späteren Jahre derselbe Grundzug inne wie denen aus früheren Tagen; aber ihr Ausdruck ist nach jeder Richtung hin vertieft, im einzelnen, wie in den künstlerischen Vorwürfen selbst. Beethovens Rhythmik und Melodik gewinnen von der Zeit ab, die uns jetzt beschäftigt, fortwährend an Bestimmtheit, sie werden immer ausdrucksvoller, in ihren Erscheinungsformen plastischer, die Energie der Modulationen wächst, die Durchführungsteile erscheinen kühner und grofszügiger, die Sonatensätze dehnen die alte Form immer mächtiger.

Man sieht zunächst keine Andeutung des Weges, auf dem Beethoven schliefslich dazu gelangte, auf die Kunst Sebastian Bachs zurückzugreifen. Dafs er hier und da eine Fuge schrieb, und gewisse Ausdrucksmittel des Kontrapunktes nicht verschmähte, genügt nicht, seine schliefsliche Verbindung mit des Altmeisters Kunst zu erklären. Äufserlich ist ja sicherlich kein Zusammenhang zwischen den in Rede stehenden Sonaten und seinen letzten Schöpfungen zu bemerken. Wer aber Beethovens Art kennt, weifs, dafs er nur durch innere Gründe zur Annäherung an Bach, der in Beethovens Werken der letzten Jahre seine Auferstehung feierte, gekommen ist. In durchaus logischer Konsequenz seines Schaffens. Verloren Beethovens Themen im Laufe der Zeit vielfach immer mehr an symmetrischer Rundung und einfacher Gliederung, so gewannen sie an melodischer Tiefe und rhythmischer Prägung. Erst Beethoven hat seinen Motiven und Themen eine völlig individuelle Ausgestaltung gegeben, so dafs jedes derselben sich von anderen auf das schärfste abhebt. Es ist schon öfter darauf hingewiesen worden, wie Beethoven in seinen Themen gewissermafsen den Verlauf

seiner ganzen Sätze andeutet, Kontraste schafft, die sich späterhin in der dialektischen Zergliederung des Stoffes immer stärker gegeneinander auswachsen.

Mit diesen Angaben ist der Versuch einer Andeutung des Weges geschehen, der zu Sebastian Bach führen mufste. Dessen Harmonik war zunächst noch kaum eines weiteren Ausbaues fähig, wohl aber seine Rhythmik. Die rhythmische Kraft Beethovens steigerte sich aber in der Zeit seines Lebens, von der wir sprechen, immer gewaltiger. War Bach ihm auch durch seine bisherige Entwicklung ferner gerückt worden, so hatte Beethoven doch die Verehrung für den grofsen Vorgänger nicht verloren; und vollzog sich auch die äufsere Annäherung an seine Kunst jetzt noch nicht, so reifte er ihr doch durch die unausgesetzt wachsende Verinnerlichung seiner Schöpfungen und seine sich unausgesetzt steigernde Gewalt thematischen Bildens entgegen. Die beiden weltabgewandten Naturen mufsten sich am Ende finden. Diesen Prozefs des langsamen und stetigen Ausreifens von Beethovens Kunst haben wir im weiteren Verlaufe dieser Arbeit zu verfolgen.

Wir wenden uns der Cdur-Sonate selbst zu. Zur Vorgeschichte wurde schon einiges erzählt. Das Kunst- und Industriekontor zeigte das Werk am 15. Mai 1805 in der »Wiener Zeitung« als »ganz neu erschienen« an. Der Originaltitel ist dieser: »Grande Sonate pour le Pianoforte composée et dediée à Monsieur le Comte de Waldstein, Commandeur de l'ordre Teutonique à Virnsberg et Chambellan de Sa Majesté J. & J. R. A. . . . Op. 53« . . .

Graf Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein war ein Freund Beethovens von Bonn her, wohin er wahrscheinlich in der ersten Hälfte des Jahres 1787 gekommen war, um zunächst das der Aufnahme in den deutschen Orden vorausgehende Probejahr am Hofe des damaligen Hoch- und Teutschmeisters Maximilian Franz zuzubringen. Wie der Graf auf Beethoven

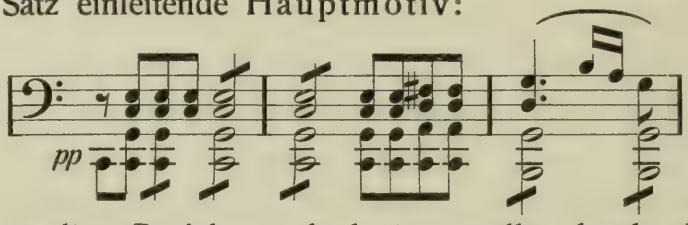
aufmerksam wurde, wissen wir nicht genau. Es mag sein, dafs er Beethoven zuerst als Orgelspieler bewundern lernte; wenigstens erzählt Wegeler, er habe die Ernennung Beethovens zum Organisten veranlafst. Der Graf war selbst in hohem Grade musikalisch veranlagt, er empfand bald für Beethoven das gröfseste Interesse und hat dies in mannigfacher Weise betätigt. Nicht nur in materieller Beziehung; hier, auf schwierigem Boden (denn Beethoven war schon damals sehr empfindlich), leitete ihn ein überaus fein entwickeltes Taktgefühl. Wegeler erzählt, Geldunterstützungen des Grafen seien als Gratifikationen des Kurfürsten an Beethoven gelangt. »Dem Grafen von Waldstein verdankte Beethoven, dafs er in der ersten Entwicklung seines Genies nicht niedergedrückt wurde; deshalb sind auch wir diesem Mäceen für Beethovens nachherigen Ruhm verpflichtet.« Als der Meister nach Wien übersiedelte, nannte der Graf sich in dem bekannten Stammbuchblatte, das Beethovens Gröfse prophetisch ahnt, seinen »wahren Freund«. Über das spätere Verhältnis beider Männer sind wir im einzelnen nicht mehr unterrichtet. Wegeler erzählt, Beethoven habe sich die Freundschaft für den Grafen »ungeschwächt« auch in seinen reiferen Jahren bewahrt. Dem Freundschaftsverhältnis entsprang die Musik Beethovens zu einem Ritterballette Waldsteins, das am Hofe des Kurfürsten aufgeführt wurde; sodann schrieb der Meister 1794 vierhändige Klaviervariationen über ein Thema des Grafen und widmete ihm endlich die grofse C dur-Sonate. Es geschah dies, nachdem Waldstein Deutsch-Ordens-Kommandeur zu Virnsberg und Kämmerer des Kaisers von Österreich geworden war. Da seine drei Brüder kinderlos waren, gestattete ihm ein kaiserlicher Erlafs, sich zu verheiraten. Aber die Hoffnung, die Familie zu erhalten, erfüllte sich nicht; ohne einen Erben zu hinterlassen starb Graf Waldstein am 29. August 1823.

Die hohen Anforderungen, welche die Sonate an die technische Fertigkeit der Spieler stellt, sind auffallend. Es wäre jedoch

falsch, anzunehmen, die Erscheinung fände in der grofsen Fertigkeit des Grafen Waldstein ihre Erklärung, denn auch die Sonaten Opp. 54 und 57, die um dieselbe Zeit entstanden, setzen für die Ausführung bedeutendes technisches Können voraus. Beethoven bekümmerte sich damals überhaupt wieder einmal lebhaft um technische Probleme beim Klavierspiel, was verschiedene Entwürfe zu Fingerübungen, die er in die Skizzenbücher eintrug, beweisen.

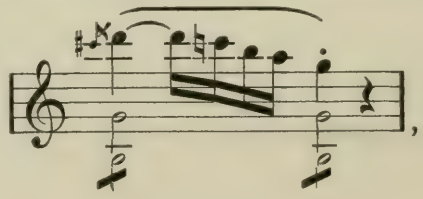
I. Satz.

Zum ersten Satze haben sich Skizzen erhalten, deren erste den Verlauf des »Allegro con brio« nur sehr notdürftig anzeigen; insbesondere fehlt der Hauptgedanke in seiner schliefslichen Fassung. Wir kommen auf die Skizzen weiterhin zurück. Das den Satz einleitende Hauptmotiv:

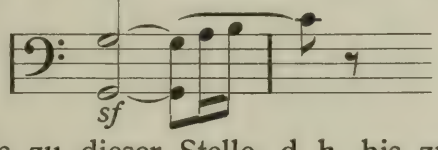


ist in doppelter Beziehung bedeutungsvoll: durch die rhythmische Lebendigkeit seiner Bewegung und durch die Plötzlichkeit, in der am Ende des zweiten Taktes die Ausweichung nach der Dominante erfolgt, nachdem vorher der tonische Dreiklang von Cdur nicht verlassen worden ist. Beide Momente, die rhythmische Straffheit und die modulatorische Energie, bleiben dem Satze bis zum Ende getreu; nicht als ob jene, wie sie den Anfang kennzeichnete, auch durchaus herrschte; aber sie bestimmt doch auch die sich ruhiger anlassende Seitenpartie, so dafs Beethoven hier, ähnlich wie in Op. 2 No. 3 u. a. a. St. die angeschlagene ruhige Linienführung bald wieder aufgibt.

Das Hauptmotiv erhält seine Fortsetzung in dem folgenden vierten Takte:



den man, des Abschlusses des Motives wegen, für die erweiterte Wiederholung, Variierung oder für den Anhang des Hauptmotives halten möchte. Indessen gewinnen beide Motive (Takt 3 und 4) im Verlaufe des Werkes selbständige Bedeutung, und das zweite folgt dem ersten durchaus nicht immer, obwohl wesentliche Partien der Durchführung von beiden eingenommen werden. Man wird die vier ersten Takte als den Vordersatz einer achttaktigen Periode aufzufassen geneigt sein; aber Beethoven überspringt auch hier die hergebrachten Forderungen an strenge symmetrische Gliederung der Sätze und zwar mit unerhörter Kühnheit. Nach dem Abschlusse auf der Dominante, setzt das Hauptmotiv abermals, und zwar in der Dur-Tonart der kleinen Sekunde, in B dur ein.[1]) Der Satz wendet sich parallel zur ersten Fassung nach F dur; durch den die grofse Terz ausschaltenden Ton as, der im zweiten Motive erscheint, wird zunächst noch nicht gesagt, dafs der Satz nicht nach C dur zurückkehren solle. Dies wird erst klar, wenn in der Oberstimme an der Stelle, wo aus dem zweiten der angegebenen Motive durch dieses selbst und seine (verkürzte) Umkehrung ein längerer Anhang herauswächst, die kleine Terz (es) an Stelle der die Dur-Tonart charakterisierenden grofsen Terz tritt. Damit vollzieht sich die Überleitung nach c moll. Im dritten Takte vor der neutralen Dominante g erscheint, wie man leicht sieht, das Motiv des dritten Taktes in freier Umkehrung in der Bafslinie angedeutet:

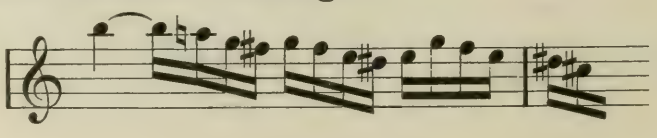


Marx hat bis zu dieser Stelle, d. h. bis zur ersten Fermate

[1]) Es ist sehr interessant, zu sehen, wie Brahms, der in seinen Anfängen von Bach, Beethoven, den Romantikern und der Liebe zur Volkskunst gleich stark beeinflufst war, in seinem ersten Werke, der Sonate in C dur, denselben Modulationsweg eingeschlagen hat, der zum Abschlusse des Kerngedankens auf der Dominante und zur Wiederholung in der Durtonart der grofsen Untersekunde führt.

den Vordersatz gerechnet. Wenn man so in der herkömmlichen Weise gliedert, so mufs man fragen: wo endet der Nachsatz? Abgesehen davon, dafs man mit dem konventionellen Begriffe des Vordersatzes das zweimalige Auftreten des Hauptmotives in so entfernt voneinander liegenden Tonarten wie C— und B dur nicht verbinden kann, ist zu sagen, dafs der Abschlufs in H dur unmöglich als das Ende eines in C dur begonnenen Satzes (im alten, formalen Sinne) aufgefafst werden kann. Beethoven hat sich hier eben mit souveräner Gleichgültigkeit über die Forderungen der überlieferten Form hinweg gesetzt, und wir haben als Thema der Sonate einen viertaktigen Gedanken anzunehmen, den Tonika und Dominant umschliefsen. Jeder Versuch einer Gliederung in Vorder- und Nachsatz ist abzulehnen.

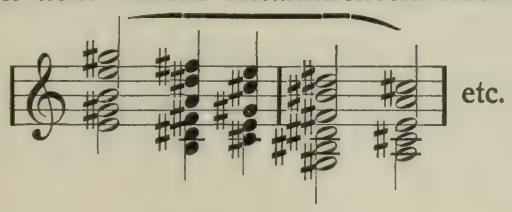
Nach der Fermate kehrt das Thema in Sechszehntel-Figuration aufgelöst und in die höhere Oktave versetzt wieder. Nach seinem Abschlusse auf der Dominante erscheint es in der Moll-Tonart der grofsen Obersekunde. Zu dem fortwährenden Wechsel der Tonart pafst die erhöhte Lebhaftigkeit, wie sie sich durch die Figurierung darstellt, ganz vortrefflich. Dem Eindrucke dieser durchaus energischen Tonsprache (das Wort darf gelten, trotz des vorherrschenden pianissimo) kann sich niemand entziehen, und man fühlt das kommende kraftvolle Getriebe aus den eigentümlich flimmernden Anfängen heraus. Das zweite Motiv wird weiterhin, nach dem Abschlusse in a moll, so verändert, dafs seine Grenzen die Töne des übermäfsigen Sextakkordes c—e—ais, der sich in dieser Form im Basse findet, berühren. Dadurch gewinnt Beethoven die Tonart H dur, die der Dominante des Seitensatzes. Aber das modulatorisch-schwebende und blos andeutende, was der Satz bisher gehabt hat, behält er auch jetzt noch bei; er berührt in den aus dem zweiten Motive hergeleiteten und zum Seitenthema führenden Bildungen:



die grofse Terz der Unterdominantharmonie gis, also den der Tonart des Seitensatzes charakteristischen Terzton, nur ganz flüchtig im Durchgange, und zwar in der Oberstimme. So wird hier der Anschein erweckt, als solle der Satz nach e moll geleitet werden, und es bleibt die kommende Dur-Tonart gewissermafsen in der Schwebe. Die tonale Unbestimmtheit im Ausdrucke, die Vielfarbigkeit der zu Grunde gelegten Harmonien, die formale Sorglosigkeit der Gliederung könnte vielleicht Veranlassung bieten, der Sonate den Beinamen der romantischen zu geben. Insofern aber mit diesem Begriffe die Vorstellung einer gewissen Zerflossenheit des Stiles verbunden ist, pafst das Beiwort ganz und gar nicht. Denn Energie und des Zieles sichere Bestimmtheit ist die Seele auch dieser Bildungen und ihrer Ausdrucksformen.

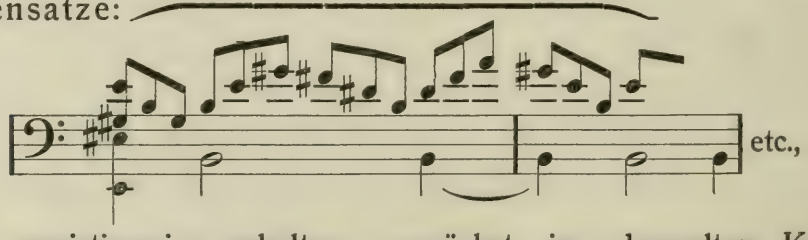
Die Bewegung ist bis dahin immer kräftiger geworden, die Accente sind schärfer hervorgetreten; zuletzt ist alles nur noch ein Schwelgen in rhythmisch bewegtem Klange. Von dem in breiten Arpeggien hinströmenden H dur-Dreiklange an, der zwei Takte beherrscht, geht es in einem viertaktigen, durch Skalenschritte bestimmten Übergange, an dessen Ende wir wiederum einen die Bewegung zum Stillstande bringenden mehrfach angeschlagenen Ton bemerken, in den Seitensatz über. Dafs die Überleitung in der Oberstimme die Nachahmung der Unterstimme bringt, sieht man leicht. Der Überleitungssatz war ursprünglich in anderer Weise beabsichtigt. Es ist keine Frage, dafs die spätere Fassung dieser gegenüber eine gröfsere Schärfe des Ausdruckes zeigt.

Der Seitensatz steht in der Dur-Tonart der grofsen Oberterz. Der in edler Einfachheit der Linien gehaltene, in harmonische Fülle prangende und sich zu einer regelmäfsig gegliederten Periode von acht Takten zusammenschliefsende Gedanke:



bewegt sich in seiner führenden Melodie im engsten Rahmen und gleichmäfsig gegliedert. Dafs wir es hier mit einem wirklichen Gegenbilde zum ersten Thema zu tun haben, zu dem die mit dem Einsatze des Orgelpunktes beginnende Überleitung in bestimmtester Weise (durch die hervorgehobenen retardierenden Momente) hinführte, liegt auf der Hand: an Stelle eines Motives, dessen Richtung aufwärts ging, steht hier eine symmetrisch gebaute längere melodische Periode. Sie bezeichnet aber nicht eigentlich einen Gegensatz zum Hauptgedanken, und das trotz der das Thema einführenden absteigenden Linie; denn dieser folgt sofort die Umkehrung. Schon dadurch gibt sich der Gedanke als demselben kraftvollen Geiste wie jener entstammend zu erkennen. Und man fühlt das noch mehr durch die Art, in der Beethoven den Gedanken sogleich nach seiner Beendigung wiederholt: die oberste Stimme erscheint jetzt figurativ aufgelöst, so dafs nun die Verdoppelung der ursprünglichen Melodie in der unteren Akkordreihe zur eigentlichen Melodieträgerin wird; daneben tritt aber auch die obere Mittelstimme selbständiger hervor. Es ist, was schon bemerkt wurde, wie in einem früheren Falle: das lebendige Kraftgefühl pulsiert hier zu stark, als dafs es derartige gleichmäfsige und ruhige Bildungen zu ertragen vermöchte.

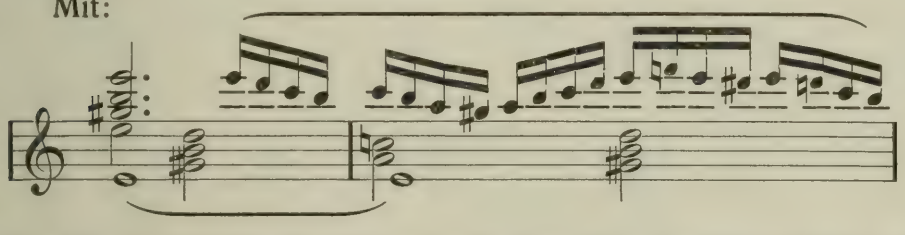
Aus der Triolenfiguration entwickeln sich Anhänge zum Seitensatze:



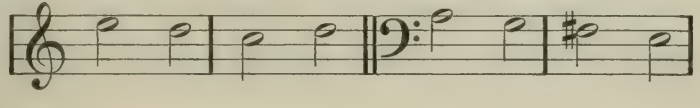
die, zweistimmig gehalten, zunächst im doppelten Kontrapunkt auftreten. Man bemerkt diese sich scharf heraushebenden Takte, in denen das synkopiert auftretende h zuerst in der Unter- und dann in der Oberstimme erscheint, leicht. Sowohl in dieser Synkopation, in deren Wesen etwas unruhig drängendes liegt,

als auch in der Steigerung der harmonischen Grundfärbung liegt angedeutet, dafs der Seitensatz hier noch nicht seinem Ende entgegen geführt wird. Die erwähnte Steigerung in der harmonischen Grundierung, mit der eine rhythmische und dynamische Hand in Hand geht, erkennt man unschwer in dem Takte, welcher die Triolen durch Sechszehntelnoten ersetzt: die Harmonie wechselt hier auf jedem Vierteltakte, im Gegensatze zu den voraufgegangenen Satzgliedern. So bildet sich denn hier nach einem kurzen Übergang ein scheinbar nach A dur strebender Satz, der durch die kräftig aufwärts strebende Linie der Sechszehntel-Notengruppen und gewaltig pochende Schläge in den Begleitstimmen charakterisiert wird. Aber der Satz wird nicht abgeschlossen, die Modulation wendet sich durch Erhöhung des Terztones a nach ais zum tonischen Quartsextakkorde von E dur zurück. Jetzt kommt der Seitensatz nach und nach zu seinem Abschlusse, aber die ruhelos fortstürmende Bewegung bleibt ihm bis zuletzt gewahrt. Auch hier haben wir es wieder mit einem verkappten Orgelpunkt zu tun; man findet den Dominantton h, der ihn andeutet, in Unter- und Oberstimme angegeben, aber mit Ausnahme der ersten drei Takte dieser Stelle nicht mit einem primären Accente zusammenfallend.

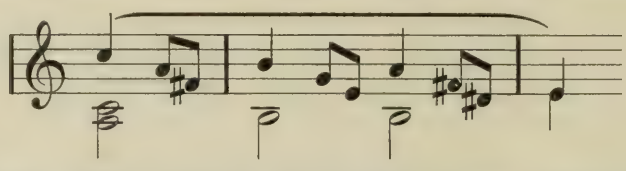
Mit:



setzt der Schlufssatz ein; er ist aus dem zweiten Motive des Satzes, das auch, wie man leicht erkennen wird, an anderen Stellen des Satzes noch eine Rolle spielt, hervorgegangen. Die Sechszehntelreihe e—d—c—h etc. kehrt in den begleitenden Stimmen in der Vergrõfserung teilweise wieder:

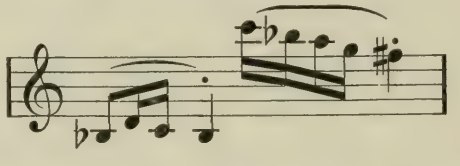


Mit dem die Modulation nach e moll tragenden Einsatze:

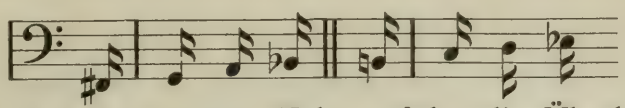


tritt ein neues, gleich darauf melodisch etwas umgebildetes Motiv auf, mit dessen Hilfe Beethoven in den Anfang des Satzes zurückleitet. Die knappe Form uud die Art seiner Bewegung durch abwärts steigende Dreiklangstöne lassen das Motiv vorzüglich zu diesem Zwecke geeignet erscheinen. Auch hier wird man wieder, wie an anderen Stellen des Satzes, die sich häufenden Schlüsse bemerken. Aber trotz ihrer ist nirgendwo eine störende Unterbrechung, ein Stocken der Bewegung zu bemerken. Hier darf man in der Tat sagen: alles fliefst; es ist ein Triumphlied rhythmischer Energie und Kraftfülle, und das alles ist doch nur erst die Exposition des Satzes.

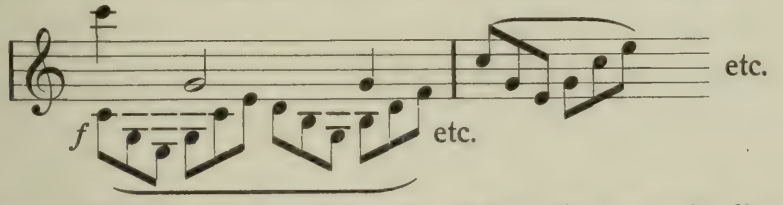
Mit Hilfe des zuletzt erwähnten Motives erfolgt auch der Übergang in den Durchführungsteil des Satzes. Er verwendet zuerst das nach F dur transponierte Hauptmotiv, das in C dur abschliefst, während das Folgemotiv die grofse durch die kleine Terz ersetzt. Der Abschlufs des ersten Motives und das zweite Motiv erscheinen weiterhin auf der Dominante von g moll, und in dieser Tonart beginnt nun ein neuer Abschnitt des Werkes unter Benutzung der beiden Motive:



Man bemerke wieder dieselbe Erscheinung: während vorher je ein Takt durch eine Harmonie gefüllt wurde, treten hier deren zwei in einem Takte zusammen, wodurch sich die Energie des Ausdruckes ungemein steigert. Es ist insbesondere hier auch auf die charakteristischen Bafsschritte, wie sie sich durch den Wechsel der Harmonie auf jedem halben Takte ergeben:



zu achten. Auf dem vierten Takte erfolgt die Überleitung nach c moll. Hier wiederholt sich der Abschnitt, um nach f moll übergeleitet zu werden. Von da ab benutzt Beethoven jedoch nur das erste Motiv und fügt in das unruhige Hasten dieser Bildungen einige die Bewegung nach und nach hemmende Halbtonwerte ein. Man erkennt sofort, dafs wir es hier, von dem f moll-Einsatze an gerechnet, ebenso wie in den vorhergegangenen Abschnitten, mit zweitaktigen Perioden zu tun haben. In deren letzter mufs die Sechszehntel-Bewegung wiederum Triolen weichen, und zu dem retardierenden Momente, das sich in den halben Notenwerten darstellte, tritt zuletzt ein anderes, die bestimmt abwärts schreitende Linienführung des Basses, dann ein drittes in dem fünfmal wiederholten c der Oberstimme, das sich mit seinen Begleitnoten als einfache Variation der in den vorhergegangenen Takten erschienenen halben Noten darstellt. Damit wird der Übergang zu dem nächsten Abschnitte:

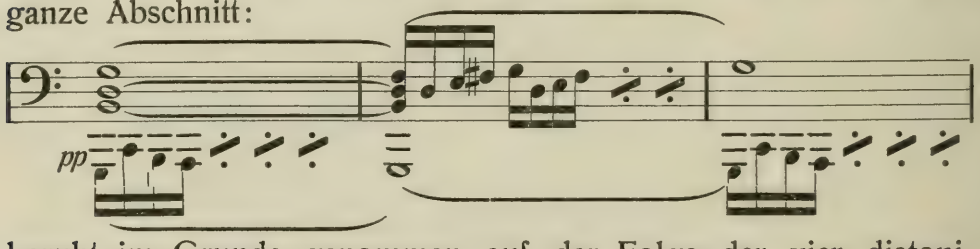


gewonnen, für den die synkopierten Töne ebenso wie die ausgehaltenen Akkorde bezeichnend sind. Es ist immer, als ob Beethoven hier den Versuch machen wollte, zu irgend welchem Ruhepunkte zu gelangen; aber es kommt zu einem solchen nicht.

Die formelle Gliederung des Abschnittes lehrt ein flüchtiger Blick; es handelt sich zunächst um drei ganz kongruent gebildete Abschnitte in C-, F- und B dur, deren zweite Hälften jedesmal den modulatorischen Übergang bringen. Nach Beendigung des dritten Abschnittes gibt Beethoven das Synkopenmotiv preis und leitet den Satz nur durch die Figuration weiter; zunächst erscheinen Abschnitte von je zwei Takten, dann solche

von je einem Takte, innerhalb deren die harmonische Grundlage bleibt. Dann ändert sich auch diese unausgesetzt, jedoch so, dafs die tiefste Bafsstimme einen gehaltenen Ton bringt. Die Bewegung strebt unaufhaltsam der Tiefe zu; sobald Kontra-G erreicht ist, beginnt ein Orgelpunkt, mit dem die Durchführung abschliefst.

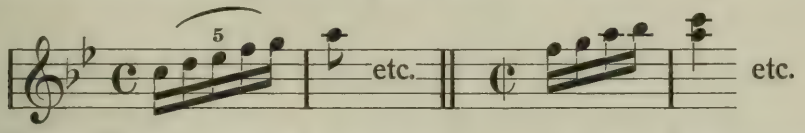
Der Orgelpunkt setzt pianissimo ein. Wie schon mehrfach hervorgehoben wurde, bezeichnet der Orgelpunkt im allgemeinen seiner Natur nach ein gewisses hemmendes Moment. Aber Beethoven war hier, wie auch schon an anderen Orten bemerkt wurde, mit Rücksicht auf die innerliche Motivierung der Rückkehr in den Anfang genötigt, diese retardierende Wirkung aufzuheben. Die Art, wie er seine Aufgabe gelöst hat, kann man nicht genug bewundern, und nur die allerbedeutendsten Parallel-Stellen seiner Werke lassen sich dieser an die Seite setzen. Der ganze Abschnitt:



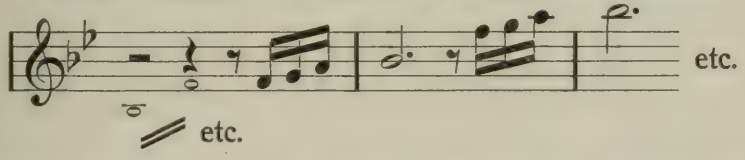
beruht im Grunde genommen auf der Folge der vier diatonischen Töne, die wir schon, wenn auch in anderer rhythmischer Anordnung, zu Anfang des Satzes kennen lernten; hier erscheinen sie in der Unter- und in der Oberstimme, und zwar in dieser in umgekehrter, aufwärts strebender Richtung. Man sieht, wie das Motiv bald um zwei, bald um eine Note gekürzt erscheint, wie es immer energischer, in immer rascherer Folge auftritt, wie die Kraft des Ausdrucks wächst und schliefslich die Bewegung auf $\overline{\overline{\text{f}}}$ stockt, wo Beethoven mit gröfsestem Nachdrucke durch stetes Wiederholen dieses einen Tones das Ende des Abschnittes bezeichnet.

Gewifs findet man bei der analysierenden Zergliederung von Beethovens Sonaten immer wieder dieselben stilistischen Eigenheiten;

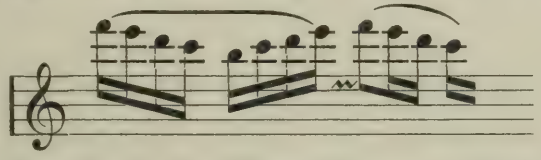
aber wer möchte, weil hier gleichfalls derartiges zu bemerken ist, den Satz nicht im höchsten Maſse originell nennen? Alles treibt hier ja aus dem innersten Wesen der Grundmotive heraus, und so darf der Satz diese Bezeichnung behalten, auch wenn man sich daran erinnert, daſs sich in der vierten Sinfonie eine ähnliche Steigerung findet; die Sinfonie entstand übrigens, wie bemerkt sein mag, einige Jahre nach der Sonate. Dort verwendet Beethoven die zu Ende des einleitenden Adagio auftretende Quintole umgeformt im Allegro vivace:



Mit dieser Figur operiert er auch im zweiten Abschnitte der Durchführung, der den Eintritt des ersten Themas in D dur vorbereitet und am Schlusse des langen zweiten Teiles des ersten Satzes. Allein, vergegenwärtigt man sich, daſs Beethoven hier:



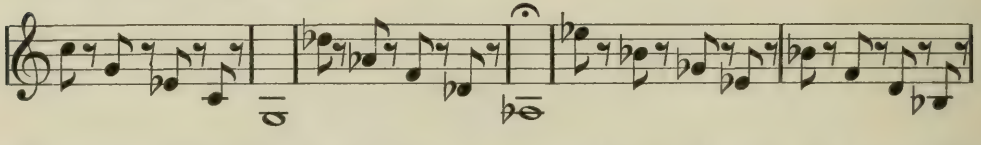
im Grunde genommen nur eine dynamische Steigerung bietet, während in der Sonate die regelmäſsige Verteilung der Pausen, wie sie in der Sinfonie zu finden ist, wegfällt, daſs hierdurch das Motiv in seinem Ausdrucke um vieles gedrungener erscheint, daſs ferner die charakteristische Art, in der die Durchführung der Sonate zum Schlusse kommt, der Sinfonie fehlt: hier geht das Motiv in dem rhythmisierten B dur-Akkord einfach auf, während sich in der Sonate aus den Tönen d—e—f die Linie:



und der mächtige Lauf der Gegenlinien entwickeln; vergegenwärtigt man sich alles dies, so kann es nicht zweifelhaft sein, daſs der Höhepunkt der Sonate den der Sinfonie wesentlich

überragt. Wollte man ins einzelne gehen, so liefse sich freilich ebenso leicht zeigen, dafs diese besondere Fassung des betreffenden Abschnittes der Sinfonie durch deren persönlichen Ton bestimmt war. Lassen wir das auf sich beruhen.

Für den dritten Teil des Satzes hatte Beethoven schon in den Skizzen eine Erweiterung vorgesehen. Wir erinnern uns, dafs er den ersten Teil zunächst nach einer Fermate auf g führte, durch c moll gehend. Bei der Wiederholung dieses Abschnittes berührt Beethoven nun entferntest liegende Tonarten, den Wiedereintritt des Themas durch eine wunderbar harmonische Episode weit hinaus schiebend. Sie ist wieder eine der Beethovenschen Unbegreiflichkeiten. Wer mag sagen, welche psychische Stimmung sie geboren! In der Skizze lautete die Oktavenstelle in ihren ersten Takten so:

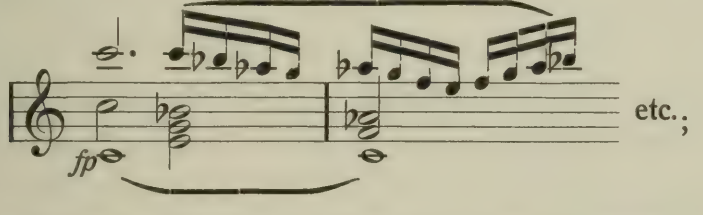


etc. noch mehrere Takte lang. Auch hier wird man der späteren kürzeren Fassung den Vorzug geben müssen. Das unfassbare Unterbrechen des mächtigen Flusses des Kerngedankens, das sinnende Ruhen auf der geheimnisvoll-fremd anmutenden Unisonlinie, von der Beethoven dann in überraschend wirkenden einfachen zweistimmigen Bildungen, wie absichtslos über die Saiten gleitend, in den Hauptsatz zurück lenkt, das alles gehört zu den herrlichsten Eingebungen in dieser, an schönen und grofsen Zügen so reichen Sonate. Und gerade die Kürze dieser Episode bewahrt das Werk vor Zersplitterung. Man erinnert sich an das, was wir früher über die Art, in der Beethoven immer und immer wieder an seinen Entwürfen und deren Ausführung herumfeilte, sagten: hätte das Motiv der abwärts steigenden Oktavengänge weitere Ausdehnung gewonnen, so wäre, wie Beethoven nun einmal war, der kontemplative Zug, der sich in ihnen zu erkennen gibt, auf die Fortführung des Satzes sicherlich nicht ohne

Einfluſs geblieben und hätte möglicherweise dessen Einheit empfindlich gestört. Dies mag der Grund für die Kürze der Episode sein.

Die Entwicklung geht zunächst parallel dem ersten Teile weiter, nur daſs Beethoven nach dem Abschlusse des in Moll erscheinenden Themas durch zwei eingeschobene Takte den übermäſsigen Sextakkord f—a—dis und damit die Tonart E dur erreicht. Dadurch wird, analog der ersten Fassung, A dur als Tonart des Seitensatzes vorbereitet. Der Fortgang ist einfach genug: der Nachsatz des zweiten Themas erscheint in a moll, der Parallel-Tonart von C dur, in welcher nun auch der Nachsatz schlieſst. Damit ist die Einführung des figurativ erweiterten Nebensatzes in C dur möglich geworden.

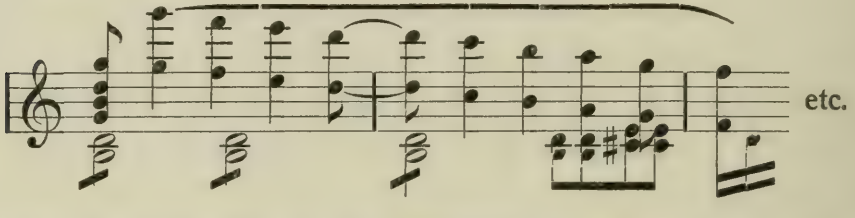
Die nachfolgende Entwicklung des Satzes bis zum Abschlusse des doppeltaktigen Trillers, dem Ende des Orgelpunktes, bedarf keines erläuternden Wortes. Bedingte die Fassung des Schluſssatzes im ersten Teile einige scharfe modulatorische Rückungen, um in die Haupttonart zurückzuleiten, so kann Beethoven sich hier, wo ihm noch die Koda zur Verfügung steht, ohne sich irgend welchen Zwang aufzuerlegen, breit ergehen. Der Abschluſs des Trillers auf c führt sofort zur Auffassung dieses Tones als Dominante von f moll, korrespondierend mit dem ersten Teile: e—a. In f moll beginnt nun der Schluſssatz:



er führt über Des dur nach c moll und wird in F dur mit Abschluſs in C dur wiederholt. Das kurze, durch Terzenschritte charakterisierte Motiv führt darauf den Satz über C dur und f moll zu einem wundervoll wirkenden Trugschlusse in Des dur, mit dem die Koda beginnt.

In dieser Tonart setzt das Hauptmotiv abermals ein, gefolgt von energischem, harmonisch überaus reizvollem Spiele der beiden für den mittleren Abschnitt der Durchführung charakteristischen Motive, die aber hier in gewissermafsen umgekehrter Reihenfolge Verwendung finden; während Beethoven dort zuletzt nur das kürzere Motiv benutzte, baut er hier die letzten Takte ausschliefslich auf dem längeren Motive auf. Es ist ein echt Beethovenscher Kraftausbruch, der sich in dem Abschnitte zu erkennen gibt: was steckt doch für eine titanische Gröfse in derlei humoristischen Gebilden, welche unbändige Freude an der eigenen Kraft, die kein Ende finden kann, sie immer wieder zu betätigen!

Die Oktavschläge der Oberstimme, welche die führende Achtel-Bewegung fortsetzen, erfahren im zweiten Takte eine harmonische Füllung, welche Beethoven irrtümlicherweise mit b, statt mit ais—cis bezeichnet hat; sie führen zu einem neuen Einsatze des Hauptmotives, das in den Bafs gelegt wird; ihm wird ein neuer Kontrapunkt beigegeben:



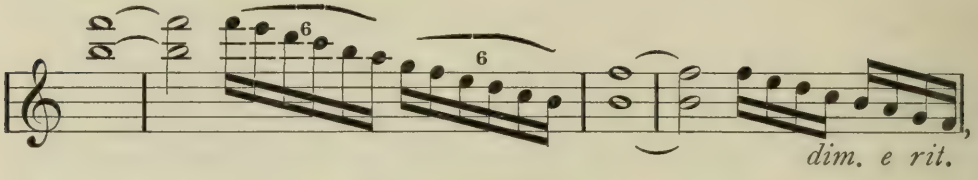
der von g ausgehend in synkopierten Werten durch die Töne der C dur-Skala abwärts schreitet, so dafs also hier die Erinnerung an die vorher erreichte G dur-Skala gleich wieder ausgelöscht wird. Ihre Fortsetzung erfährt die Reihe, sobald d moll erreicht ist, durch einen energisch aufwärts strebenden Gang in Sechszehntel-Notenwerten. Mit diesen Elementen bildet sich nun der Satz, nach und nach immer gewaltiger anschwellend, weiter. Auch hier bemerkt man wieder das schon oft hervorgehobene Mittel der Ausdruckssteigerung durch Preisgabe eines Teiles des motivischen Materiales und die immer raschere Folge, in der das

beibehaltenen Motiv wiederholt wird. Die Sechszehntel-Bewegung, die immer energischer der Höhe zustrebte, wird durch Triolen abgelöst; sie führen in den Unterdominant-Dreiklang, wo ein abwärts stürzender Gang einsetzt, gegen den im zweiten Takte, aus der Tiefe aufsteigend ein anderer Gang anstrebt. An die allem diesen zu Grunde liegende Harmonie schliefst sich in regelmäfsiger Kadenzierung der Quartsext-Akkord, und nun beginnt eine kurze, aber nicht in freien Rhythmen gehaltene, sondern strenge an den Takt gebundene Kadenz, die über die Dominant-Septimenharmonie in das zweite Thema zurückleitet. Es erscheint in seiner ganzen Ausdehnung, doch wird der vorletzte Teil seines Nachsatzes in verdoppelten Werten und harmonisch modifiziert — man wolle wiederum Beethovens Vorliebe für den Wechsel von kleinem und grofsem Halbtone bemerken — vor dem Abschlusse wiederholt, so dafs vier eingeschobene Takte entstehen.

Es liegt ein eigentümlich wirkender Kontrast in der Verlangsamung des Tempos und der zweimaligen Versetzung in tiefere Oktaven zu dem für jeden neuen Einsatz vorgeschriebenen crescendo. Gewaltsames Zurückhalten übermächtigen Empfindens tut sich in diesen überraschenden Bildungen kund; aber in der kräftigen Lebensregung, davon dieser Satz voll ist, ist für sinnende Beschaulichkeit kein Raum. Und so setzt denn der Hauptsatz nochmals ein und bewegt sich, den Schlufs des Hauptmotives weiterführend, durch ähnliche Bildungen, wie wir sie schon kennen gelernt haben, zum Schlusse.

Es war bis in die letzte Zeit hinein Sitte, dafs einzelne Virtuosen diese Sonate und besonders ihren ersten Satz als blofses Bravourstück betrachteten und vorführten. Wahrscheinlich geht diese Auffassung des Werkes auf Czerny zurück, der den »brillanten« Klaviersatz ja nie genug rühmen konnte und viel falsches über die Sonate gesagt hat. So z. B. dies, dafs man die Takte 21 und 20 vor dem Schlusse »so presto« wie möglich zu

spielen habe. Eine nicht genug zu brandmarkende Torheit. Czerny möchte (es sei gestattet, das Bild zu ergänzen) das Brillantfeuerwerk, das er im vorhergehenden gesehen hat, noch durch ein paar harmlose Schwärmer beenden. Wo bleibt da der so beliebte »Effekt«? Nein, nichts von Bravour: jene abwärts rollenden Skalengänge sind das Gegenbild der voraufgegangenen mächtig aufwärts strebenden Linien; sie leiten in die ruhigere Stimmung des Seitensatzes zurück und müssen darum selbst mit Ruhe und Zurückhaltung wiedergegeben werden. H. von Bülow hat die Stelle in dieser Weise notiert:



eine Auffassung, die sich prinzipiell mit der oben dargelegten deckt.

Wer die Sonate nur darum spielt, weil er an ihr seine technische Fertigkeit erweisen will, möge von ihr wie von Beethoven überhaupt die Hände fortlassen. Es ist nicht wahr, was wohl behauptet wird, dafs in ihr äufserliche Züge stecken; sie ist in jedem Takte Ausflufs gewaltigsten, innersten Kraftgefühles. Wo hier Figurenwerk auftritt, erscheint es niemals um seiner selbst willen; überall ist vielmehr sein Zusammenhang mit dem ganzen Organismus des Satzes leicht zu erkennen. Dem hat die Ausführung aufs sorgsamste nachzugehen und jene teilweise ganz mächtigen Kontraste der dynamischen Bezeichnungen der Motive und ihrer Verwertung in die schärfste Beleuchtung zu rücken.

II. Satz.

Es ist bekannt, dafs ursprünglich an Stelle der jetzt dem eigentlichen Finale vorausgehenden »Introduzione« in Fdur ein weit ausgesponnener selbständiger Andante-Satz stehen sollte. Ries erzählt, dafs irgend ein Freund Beethoven darauf aufmerk-

sam gemacht habe, das Andante sei zu lang. Der Meister habe darauf den Berater »fürchterlich hergenommen«, sei aber nach ruhiger Überlegung von der Richtigkeit des Einwandes überzeugt worden: »er gab nun das grofse Andante in F dur . . . allein heraus und componierte die interessante Introduktion zum Rondo, die sich jetzt darin befindet, später hinzu.« Hierzu ist zu bemerken, dafs die Introduktion geschrieben wurde, ehe Beethoven das Andante veröffentlichte; dies erschien im Kunst- und Industriecomptoir erst im Mai 1806, also ein volles Jahr nach der Sonate. Ferner: die Länge des Mittelsatzes ist schwerlich der Grund für seine Entfernung aus der Sonate gewesen. Beethoven war nicht geneigt, irgend jemanden Einflufs auf die Gestaltung seiner künstlerischen Pläne zu gestatten, und man weifs, dafs er die Behauptung der Länge eines Musikstückes nicht als Argument gegen dasselbe betrachtete. Es ist das aus der Geschichte der »Eroika« bekannt.

Den Mittelsatz dachte Beethoven zuerst in E dur zu schreiben. Es ist wohl möglich, dafs die ausgedehnte Verwendung dieser Tonart im ersten Satze Beethoven den Plan hat aufgeben lassen. Was immer ihn veranlafst haben möge der Sonate keinen selbständigen Mittelsatz zu geben, wir haben keine Veranlassung uns über den Mangel zu beklagen: in der wundersamsten Weise offenbart sich des Meisters Hang zu träumerisch-sehnsüchtigem Sinnen in diesem kurzen Einleitungssatze zum abschliefsenden Rondo, der die erhabendsten Tiefen von Beethovens modulatorischer Kraft enthüllt. Aber wie der Zwischensatz sich als ein echtes Beethovensches Gegenbild an den ersten Abschnitt mit seinem gewaltigen energischen Treiben anschliefst, so birgt er auch die Keime der Weiterentwicklung der Sonate im eigentlichen Finale in leichter Andeutung in sich; nicht im motivischen Sinne, aber seinem inneren Gehalte und Wesen nach.

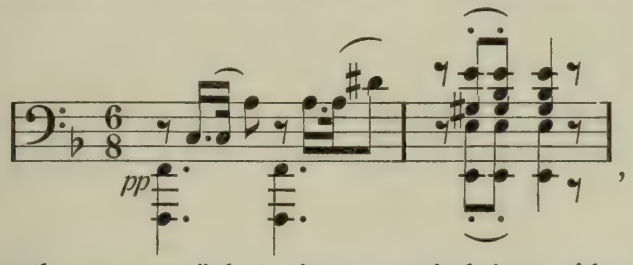
Das »Adagio molto« mit seinem charakteristisch gestalteten Hauptmotive, den bedeutsamen übermäfsigen Schritten, dem un-

sagbar ergreifenden Umbiegen am Schlusse der aufwärts strebenden melodischen Linien, mit seinen scharfen Accentrückungen und mit dem herrlichen Gesange: all das ist aus sehnsüchtig heifsem Drange nach Licht, nach Liebe, nach Freiheit und Glück geboren worden. Aber zu diesem einen Pole der Empfindungen tritt der andere schmerzlichen Entsagens. Dann keimt ein neuer Trieb leise und zart auf. Der Satz wird bewegter. Wohl ist da kein Aufwärtsschreiten zu bemerken. Wie sollte das auch sein können? Aber man fühlt es in den ausklingenden Takten der Überleitung, wo die Figuration der Begleitstimme zu dem Hauptmotive hinzutritt: dort waltet nicht müde Resignation, nur wehmütiges Erinnern eines fernen Traumbildes, das bald erlöschen und neuem, kräftigen Fühlen Platz machen wird. Ein Lächeln unter Tränen. Aus dieser Stimmung ersteht der pianissimo-Einsatz des Rondos.

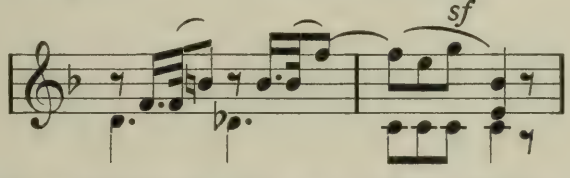
Wer möchte sagen, er könne dem Zwischensatze anmerken, dafs er nachträglich eingeschoben worden sei? Es ist eine solch zwingende Stimmung in ihm und in der Art, wie er sich dem ersten Satze, und ihm sich das Allegretto anschliefst, dafs nirgendwo auch nur die geringste Lücke klafft. Für den, der Beethoven nicht im innersten kennt, mögen ja wohl auf den ersten Blick die tief dunklen Klänge des Adagio in der Erinnerung an das Voraufgegangene und im Hinblicke auf das hoch aufjauchzende Kraftgefühl, zu dem das Finale sich durchringt, etwas befremdliches haben. Aber gerade hier zeigt sich wieder das Grundwesen des Meisters. Wie kein Künstler vor ihm, hat er die Doppelnatur des Deutschen in sich vereinigt, die tief sinnende, grübelnde und träumerische Art und die andere, die nach Betätigung ihrer Kraft verlangte, voller Sehnsucht war, die Fesseln zu zersprengen, die zu Beethovens Zeit so vieles im staatlichen und sozialen Leben Deutschlands ketteten. Freiheit gab es für den Meister nur in seiner Kunst. Aber gerade in diesem Hochgefühle, in seiner eigenen Sphäre frei sein zu dürfen und

nicht auf Schritt und Tritt drückende Einengung zu erfahren, gerade in diesem beseeligenden Gefühle mufste er von dem Gedanken an die Beschränkung seiner Welt um so tiefer getroffen werden. Es ist immer wieder jener uralte Zwiespalt, auf den wir stofsen, die zwischen Ideal und Wirklichkeit gähnende Kluft. All das mufs sich vergegenwärtigen, wer Beethoven in solchen Augenblicken verstehen will. Wer sich aber dieser Dinge bewufst geworden, der wird auch die tiefe Wahrheit, mit der sich solche gegensätzlichen Bildungen aneinanderschliefsen, verstehen können.

Über die Form des Adagio ist nur wenig zu bemerken nötig. Der Satz erwächst aus einem einzigen Motive:



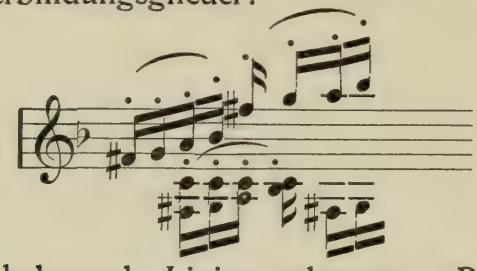
aus dem Beethoven zunächst einen zweitaktigen Abschnitt bildet, der in F dur beginnt und durch den übermäfsigen Sextakkord f—a—dis nach E dur leitet. Der zweite Abschnitt bringt die nicht notengetreue Transposition des ersten auf die Bafslinie e—dis. Man beachte, dafs die Harmonien beider Abschnitte nicht kongruent sind. Dann beginnt ein dritter Abschnitt auf d, wieder bildet sich, auf der zweiten Takthälfte, der sehnsüchtig aufwärtsstrebende übermäfsige Sextakkord, aber nun biegt — das Moment der Resignation — die Melodie um:



das neue Motiv wiederholt sich auf tieferer Stufe, und der Satz verhallt leise, bei seinem Abschlusse nochmals jenes letzte, fallende Motiv in die Erinnerung rufend. Wir haben hier eine neuntaktige

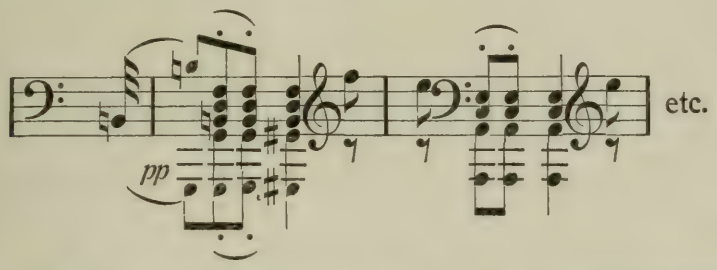
Periode, bei der die herkömmliche Gliederung im älteren, formalen Sinne nicht geltend gemacht werden kann.

Aus dem Hauptmotive entwickelt sich ein kurzer Gesangssatz von zwei Abschnitten, deren erster ganz selbständig erscheint. Die Verbindungsglieder:



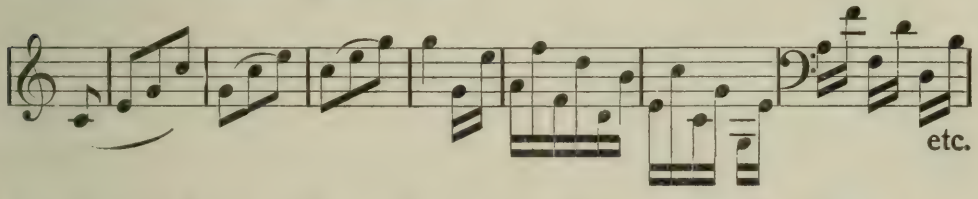
lassen leicht nachahmende Linien erkennen. Beethoven hat im Beginne von Vorder- und Nachsatz die Bezeichnung »rinforzando« beigesetzt; daraus und aus der bestimmten Art, in der die Melodie aufwärts schreitet, kann man unschwer die gröfsere Energie des hier waltenden Ausdruckes erkennen, dem jedoch kein Zug sentimentaler Weichheit anhaftet, wie man ihn wohl in der Wiedergabe des Werkes zuweilen antrifft. Der zweite Abschnitt des nunmehr vierstimmig werdenden Satzteiles wird wiederum durch das Hauptmotiv begonnen; er nimmt aber Bezug auf das rückwendende Motiv aus Takt 6 des Anfanges und führt zu einer, dem Abschlusse der ersten Periode parallel gebildeten Kadenz, doch so, dafs an Stelle von Takt 9 des Ganzen der Eingangstakt tritt. So ist also hier, sicherlich nicht ohne Absicht, ein Takt ausgeschieden worden, und man darf darin ein Moment wachsender innerer Erregung sehen, die im folgenden zum Auftreten der figurierten Begleitung des sich stetig wiederholenden Hauptmotives, der Erweiterung seiner anfänglichen Grenzen, der endlichen Aufgabe seiner ursprünglichen rhythmischen Fassung und zu der breiten crescendo-Linie führt. Wir sahen schon in der ersten Periode des Adagio im Basse eine absteigende chromatische Linie erscheinen; hier finden wir ähnliches. Die Bewegung hat sich mehr und mehr gesteigert; sobald aber das Hauptmotiv auf seinem Entwicklungsgange f erreicht hat, bereitet

sich, durch den Wechsel zwischen as und g im Basse, und die nachdrückliche Betonung dieses hohen f der abschliefsende Orgelpunkt der Überleitung vor. Beethoven leitet nun freilich nicht direkt von ihm aus in das Rondo über, sondern greift nochmals auf ein Motiv des Hauptsatzes zurück und geht, abermals modulierend, über a moll und in einfacher Kadenzierung nach C dur. Die letzten Takte:

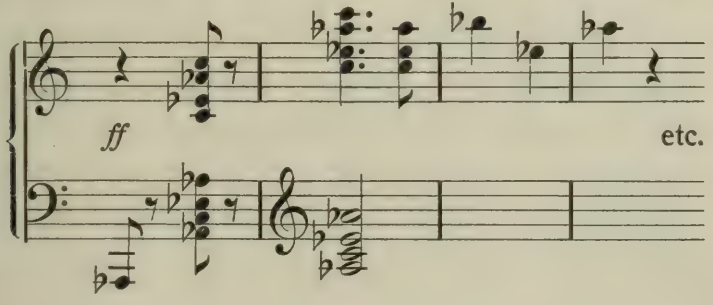


sind wie ein letzter Rückblick auf das vorhergegangene aufzufassen: als ob Einer den Atem anzuhalten versucht, wenn das Herz immer stärker pocht, und die Brust sich mächtiger hebt; ein Moment fragenden Lauschens, dem tiefes, befreiendes Aufatmen folgt.

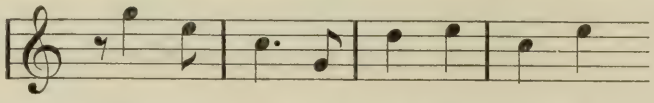
Hier setzt das Rondo ein. Als ersten leitenden Gedanken für das Finale hatte Beethoven in einer nur das Notwendigste andeutenden Skizze geschrieben:



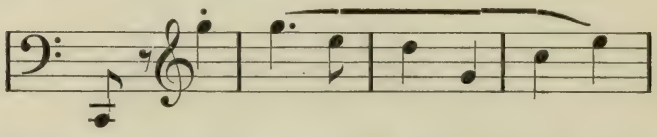
Man sieht, dafs hier keine Beziehung zum jetzigen Thema vorhanden ist. Dies findet sich zuerst in einer Skizze in As dur:



in einer Form angegeben, die wohl die rhythmische Andeutung, nicht aber den melodischen Gedankenkern selbst genau bietet. Das Thema hat viele Wandlungen erlebt, bis aus dieser Form:



und anderen Fassungen die schöne melodische Linie wurde, die das fertige Werk aufweist:

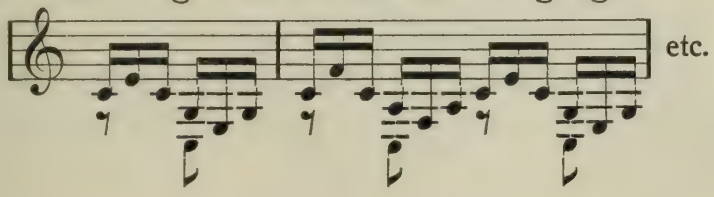


Mit ihr bildet Beethoven zunächst eine Periode von acht Takten mit zweimaligem Schlusse in C dur auf Vorder- und Nachsatz, deren erster weiblich, deren zweiter männlich ist. Dann wird die Melodie transponiert, derart, dafs die neue harmonische Basis mit der Dominant-Septimen-Harmonie beginnt; ein Tonartenwechsel findet also nicht statt. Jedoch tritt nach sechs Takten für den Dur- der Moll-Dreiklang ein. Dies führt zu einem überaus reizvollen Wechselspiele beider, das auf einem kurzen Orgelpunkte endet. Dieser wird von einer gangartigen Ausbuchtung des Begleitmotives, die eine achttaktige Periode füllt, abgelöst; hier wird zuerst — nach 23 Takten — die Dominant-Tonart angesprochen, die vorher nicht berührt worden war. Von ihr aus leitet die Bewegung nach C dur und in den Hauptsatz zurück. Das also ist der Kern des ganzen Rondos. Die tonalen Gegensätze, die der Satz zu glänzender Entfaltung und Entfesselung bringen soll, erscheinen im Thema nur in zartester Andeutung. Hätte Beethoven ein Rondo im landläufigen alten Sinne geschrieben und diesen überaus einfachen und lieblichen Gedanken immer wieder in neuer Umkleidung eingeführt, ohne die Zwischenglieder selbst sich zu gewaltigen Gegenbildern auswachsen zu lassen, so würde uns der Satz rein musikalisch betrachtet sicherlich viel, als musikalisch-dichterisches Werk aber wenig bedeuten; wir würden den Zusammenhang mit dem

voraufgegangenen, das so viel leidenschaftliche Kraft aufwühlte, nicht verstehen. Es war Beethovens grofse Kunst, seine Sätze aus dem Thema heraus psychologisch zu entwickeln. Wie die unscheinbare Knospe dem Auge noch jede Andeutung der Blüte verbirgt und doch in ihr schon alles so eingeordnet ist, dafs Zweige, Blätter und duftende Blüten sich entwickeln können, so hier. Unscheinbar ist alles an dem Thema, aber hohes und herrliches soll ihm entwachsen.

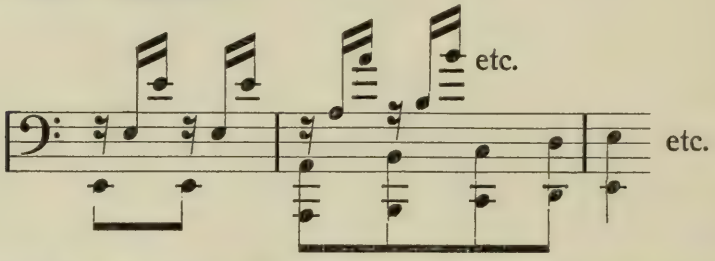
Bei seinem zweiten Auftreten erscheint der Hauptsatz essentiell nicht verändert, nur wird den Melodienoten die höhere Oktave beigegeben, und an Stelle der ursprünglichen tritt eine räumlich erweiterte Begleitung, die, wie das auch schon vorher geschah, in einigen Takten die harmonische durch melodische Figuration ersetzt. Mit dieser an und für sich geringen Weitung des Ausdruckes steht es im engsten Zusammenhange, dafs Beethoven an Stelle des den Anfang beherrschenden pianissimo hier einige schärfere dynamische Bezeichnungen einführt. Insbesondere bezieht sich dies auf den Schlufs des Orgelpunktes bei dem Auftreten des ersten Trillers. Der Übergang aus dem piano ins fortissimo während der Dauer des Trillers gehört zu den überraschendsten und wirkungsvollsten Zügen des Werkes. Das Thema wird nun in die helle Region der dreigestrichenen Oktave verlegt, durch den Triller verziert, und dem Ganzen in Gestalt von rhythmisch mächtig belebten Skalenlinien ein überaus energisch wirkender Kontrapunkt beigegeben.

Damit verschwindet der Hauptsatz für kurze Zeit und die Bewegung geht in Triolen über. Der in den Seitensatz überleitende Abschnitt ruht auf dem Orgelpunkte auf c, so, dafs dieser Ton in den ersten fünf Takten in der untersten, später in der Mittelstimme liegt. In der neuen Bewegung:

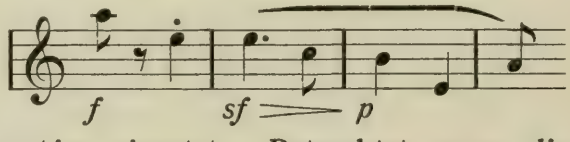


und den nachschlagenden Akkorden der linken Hand macht sich schon das erhöhte Leben des folgenden Satzes andeutend bemerkbar, und wir sehen hier wieder, wie Beethoven das retardierende Moment des Orgelpunktes durch gesteigerte Rhythmik in seiner Wirkung aufzuheben versteht. Die achttaktige Periode ist als Zwischensatz zu bezeichnen, obwohl sie die Bewegung mit dem folgenden Seitensatze teilt. Eine eigentliche Überleitung zu ihm (durch Übergang in seine Tonart) findet nicht statt.

Der erste Seitensatz:



steht in der Parallel-Tonart. Er ist formell deswegen bemerkenswert, weil sein vorderer Abschnitt im Nachsatze zunächst ohne jede Änderung, nur in höherer Lage wiederkehrt, worauf er um vier Takte erweitert wird, deren vorletzter zuerst den Leitton und damit den bestimmt abschliefsenden Schritt in die Tonika bringt. Die letzten vier Takte werden darauf in leichter Umänderung wiederholt, worauf sich ein neuer viertaktiger Satz bildet, in welchem die schon vorher angesprochene Sechszehntel-Bewegung weiteren Boden gewinnt. Der Satz wird gleich darauf wiederholt und weiter ausgesponnen; gleichzeitig sinkt der Stärkegrad wieder zur anfänglichen Bezeichnung pianissimo zurück. Der Satz schliefst jedoch mit dem plötzlich auftretenden forte auf a, mit welchem Tone:



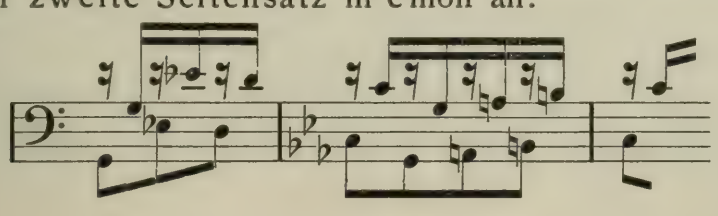
das Hauptmotiv einsetzt. Betrachtet man die ganze erste Seitenpartie, so möchte man wohl diese Rückleitung in den Hauptsatz und das zweite Thema selbst in etwas äufserlicher Art

nennen. Der ganze Verlauf des ersten Seitensatzes weist in der Tat keine eigentliche innere Entwicklung zu einem Höhepunkte und von diesem zur Stimmung des Einganges auf. Aber das Fehlen »musikalischer Arbeit«, das Vermeiden harmonisch gewichtiger Färbung ist gerade das, was man nach dem Beginne des Satzes und dem Gange des Ganzen erwarten kann: es ist die Freude am klanglichen, rhythmisch bewegten Spiele an sich, eine erklärliche Folge des Stürmens und Drängens des ersten Satzes.

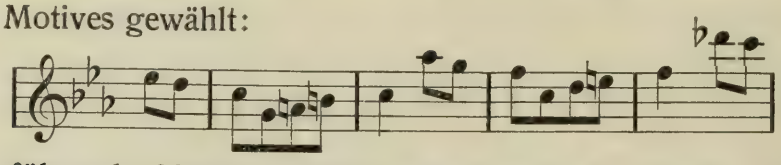
In derselben Richtung bewegt sich der Satz weiterhin. Man darf also nicht das Fehlen harmonischer und kontrapunktisch schwerwiegender Momente in diesem Satze als ein die Bezeichnung »äufserlich« rechtfertigendes Moment auffassen wollen; die kraftbeschwingte Energie dieser Bildungen, in denen lyrische Beschaulichkeit einen so überaus geringen Raum gefunden, ist durchaus das folgerichtige Resultat des Entwicklungsganges des Ganzen.

An der angegebenen Stelle erscheint also das Hauptmotiv in a moll, und zwar in der zweiten Form mit dem männlichen Schlusse; dann in F dur, darauf durch die Töne der Dominant-Septimenharmonie von C dur geleitet und in seiner Form erweitert. In alledem liegen die humoristischen Gegensätze klar zu Tage: einmal der des prägnanten, kurzen Motives selbst zu den voraufgegangenen Abschnitten mit ihrem bewegten Figurenwesen; dann der Gegensatz in der dynamischen Anordnung des Motives, das jedesmal forte einsetzt und piano endet, endlich der der langgestreckten, durch die Dominant-Septimenharmonie beherrschten Reihe und der Verzögerung des Abschlusses.

Der Hauptsatz beginnt nun wieder wie in seiner ersten Form. An ihn schliefst sich in unmittelbarer Form ohne Übergang der zweite Seitensatz in c moll an:



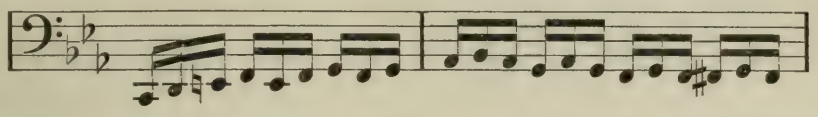
Eine gewisse Verwandtschaft mit dem ersten Seitensatze ist unverkennbar. Sie zeigt sich nicht nur in der Wahl des Moll-Geschlechtes; auch die Unisongänge und der allgemeine Ausdruck deuten darauf hin, doch ist der zweite Seitensatz um vieles energischer, kräftiger und pathetischer gehalten als der erste. Beethoven hatte für ihn zuerst die entschieden schwächere Form[1]) des Motives gewählt:



Das führende Motiv erscheint nacheinander in c moll, f moll und As dur, so, dafs diese letzte Tonart erst nach der Dehnung des Motives um einige Takte abschliefsend erreicht wird. Es ist nicht schwer zu erraten, weshalb Beethoven die erste Fassung des Motives aufgab: die scharfen Einschnitte, die durch die Viertel-Notenwerte erzielt werden, passen nicht in das Gefüge dieses Satzes, der keine Ruhepausen, keine reflektierenden Momente kennt. Er ist nur kräftigste Bewegung, daher rührt auch die auffallende Kürze aller hier gebrauchten Motive. Der zweite Seitensatz entwickelt sich in der Weise weiter, dafs zunächst die Wiederholung des ersten Abschnittes mit Umkehrung des ersten Stimmenverhältnisses erfolgt, worauf der Satz eine rückläufige Bewegung antritt, die mit dem Einsatze des Hauptmotives in As dur beginnt und über f moll und die Dominante nach c moll führt. Dasselbe Spiel wiederholt sich wiederum mit Versetzung der Stimmen. Nach dem Abschlusse in c moll benutzt Beethoven dann aus diesem letzten Abschnitte die zweite Hälfte, um mit abermaliger Stimmenverkehrung nach c moll zurückzukehren. Dann tritt eine weitere Teilung ein, indem nur noch das letzte Viertel des erwähnten Abschnittes,

[1]) Solche sequenzenartigen Bildungen, wie sie auch in der Ausführung geboten werden, vermeidet Beethoven im allgemeinen. Die Betrachtung insbesondere der grofsen B dur-Sonate wird uns jedoch auf ähnliches aufmerksam machen; doch finden sich dort die Sequenzen in viel ausgedehnterem Mafse.

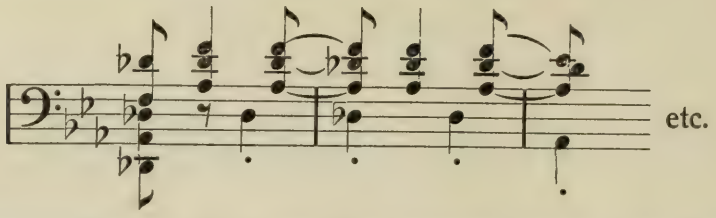
und zwar zweimal, verwendet wird. Nebenbei möge darauf aufmerksam gemacht werden, dafs derlei Triolenfiguren:



wie sie Beethoven hier benutzt, auch in den c moll-Variationen vorkommen, welche Beethoven zwischen den Jahren 1806 und 1807 schrieb.

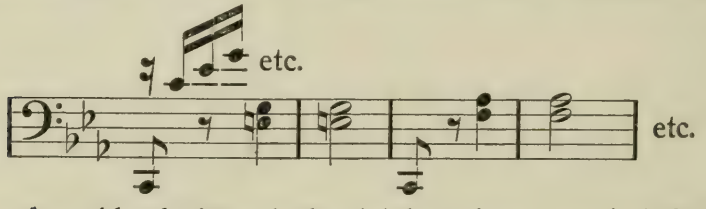
Überblicken wir den zweiten Seitensatz als ein Ganzes, so zeigt sich in ihm die schon oben hervorgehobene Erscheinung: er wirkt besonders durch seine grofse rhythmische Wucht. Jedes tiefsinnige satztechnische Problem wäre mit der einfachen Klarheit, in der die im Thema angedeuteten psychischen Momente ausgebeutet werden, unvereinbar. Überall, wo wir Beethoven in seinem Schaffen auf Stellen stofsen sehen, in denen er den Ausdruck höchster Kraft oder höchster Weihe zu finden trachtet, bewegt sich seine Tonsprache in harmonisch einfacher Weise. Beispiele dafür liefsen sich viele anführen; es genüge, auf das zweite Finale im Fidelio, auf den Schlufssatz der Chorfantasie, die Variationen der letzten Klaviersonate, auf das hehre Motiv: »Freude, schöner Götterfunken« aus der neunten Sinfonie zu verweisen.

Nach Beendigung des zweiten Seitensatzes tritt in der Dur-Tonart der grofsen Unterterz, nachdem es die abschliefsenden Schläge auf c schon in die Erinnerung gebracht haben, das Hauptmotiv in akkordischer Umrahmung und in jener dynamischen Anordnung auf, die wir aus den dem ersten Seitensatze folgenden Takten kennen. Die ganze Stelle ist in der gedruckten Form bereits in den Skizzen zu finden, wie schon früher erwähnt wurde. Das akkordische Spiel wiederholt sich in f moll und in Des dur und kommt hier durch Anhänge zu Ende. Man achte auf die terzenweise Folge der berührten Toniken, die man in Beethovens Werken so oft wahrnehmen kann. Mit:

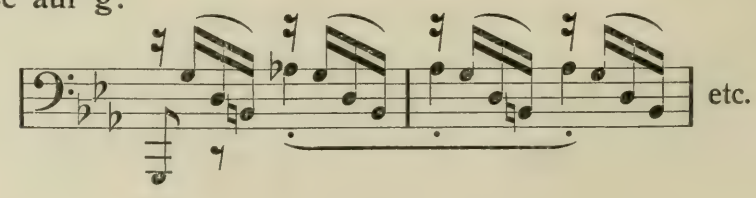


(das Hauptmotiv ist in den drei ersten Noten des Basses angedeutet) beginnt ein neuer Abschnitt. Eine Stelle von unendlicher Einfachheit und schlichter Schönheit, deren ergreifendem Eindrucke sich niemand entziehen kann. Wer will genügend erklären, worauf er beruht? Sicherlich wirken der Wechsel des Rhythmus, die ruhigere Linienführung, die einzelnen Vorhalte und Accentrückungen hier besonders auf den Hörer ein, und doch genügt das Erkennen dieser Momente zur erschöpfenden Erklärung der eigentümlichen Wirkung nicht.

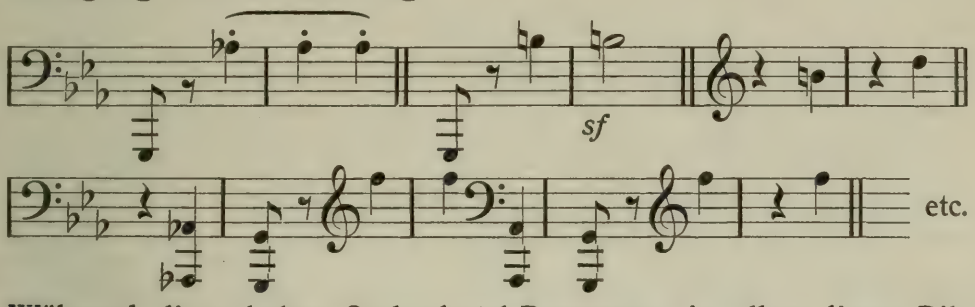
Weiterhin tritt nun das Hauptmotiv immer deutlicher hervor:



Die folgenden Abschnitte sind gleich gebaut, wobei freilich die harmonische Figuration, in der man die durchgehende Anwendung der nach oben aufgelösten Wechselnote bemerken möge, nicht immer dieselbe bleibt. Nachdem es moll erreicht ist, erfolgt eine prinzipielle Änderung der Figurationsweise: sie wird hier für einige Takte melodisch. Aufserdem schliefsen sich von hier ab je zwei Takte zusammen, und wir erkennen schon hieraus wieder ein oft angewendetes Mittel Beethovens, die Ausdruckskraft zu beleben. Nach zehn Takten ändert sich dann die Harmonie in jedem Takte. Das führt zu einem Abschlusse auf g:



Gleichzeitig tritt das Hauptmotiv wiederum auf, aber ohne von harmonischen Füllnoten umkleidet zu sein, und von den einfachen Figuren begleitet, die wir schon aus dem Thema selbst kennen. Hier zeigt sich nun abermals eine Motivteilung resp. Zerlegung und Erweiterung:



Während die ruhelose Sechzehntel-Bewegung in allen diesen Bildungen keinen Augenblick gestockt hat, ist der Ton des Ganzen immer leiser geworden, und die angeführte Motivdehnung hat fast den Anschein erweckt, als solle der Satz hier zu Ende gehen, aber mit urplötzlichem Aufbäumen elementaren Kraftgefühls erfolgt die Rückwendung in den Hauptsatz, der nun im glanzvollsten fortissimo und in seiner zweiten Form auftritt.

Kehren wir noch für einen Augenblick zu jener Episode in Des dur zurück, in der die Akkorde der oberen Stimmen den Gang der Bafsstimme nachschlagend nachahmen. Der ganze Abschnitt bis zu dem letzterwähnten Eintritte des Themas ist so eigentümlich, dafs noch ein weiteres Wort der Erklärung angefügt sein mag. Wir kennen Beethovens Art, die die schroffsten Gegensätze in sich barg. In den der Stelle voraufgehenden Akkordgruppen kommt trotz aller Kraftentfaltung die treibende Bewegung nicht zum Durchbruche; es ist also auch begreiflich, dafs hier die Klänge immer schwächer werden. Der kurze Orgelpunkt auf des, ein neues retardierendes Moment, bereitet nun innerlich das rhythmisch gleichmäfsige Spiel vor, das in Des dur beginnt und über es moll nach f moll leitet. Wir bemerken hier also eine, durch die Linie der berührten Toniken angedeutete Steigerung des Ausdruckes. Man sehe nun, wie sich diese in

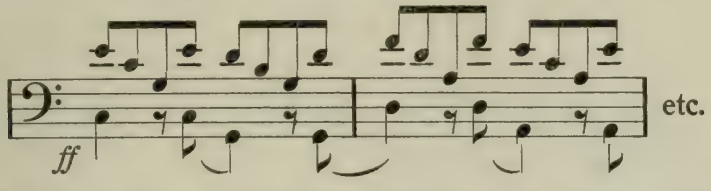
dem folgenden Abschnitte fortsetzt; die ersten Töne jeder der figurierten Linien ergeben die Reihe: c—des—e—f—ges—a—b ces—d (es). Soweit reichen die sechstaktigen Abschnitte, in welchen, entsprechend den oberen Linien, die die angegebenen Töne zu Sextakkorden erweiternden Terzen des Basses sich gleichfalls aufwärts bewegen. Durch diese fortgesetzte Steigerung, die den führenden Gedanken in immer höhere Regionen trägt, und ebenso durch die vorhin schon berührten Momente gröfserer harmonischer Fülle bereitet sich nun in streng logischer Folgerichtigkeit die Rückkehr in den Hauptsatz vor.

Beethoven hat ihn bei seinem letzten Erscheinen wesentlich gekürzt; er umfafst hier nur 32 statt der früheren 62 Takte. Das erscheint bei der häufigen Verwendung des Hauptmotives begreiflich genug. Nach dem Abschlusse wiederholt sich zunächst die erste Triolengruppe, aber sie wird weiter ausgesponnen, so dafs bei ihrer Wiederholung die Figuration zweistimmig wird. Das ist zweifellos geschehen, um die räumliche Ausdehnung zu rechtfertigen und auch das Erscheinen der Koda nachdrücklich zu motivieren. In den dies markvolle Spiel ablösenden Akkordgruppen, in welchen das Hauptmotiv wiederum andeutungsweise erscheint, ist die Fortsetzung des Orgelpunktes zu sehen, der auch schon die letzten 10 Takte des Triolenabschnittes beherrschte. Nur ein kurzer Augenblick der Ruhe nach soviel kraftvollem Ringen. Es ist wie ein Sammeln neuer Kraft, ehe es an die Äufserung des letzten und höchsten geht, das der Satz zu verkünden hat.

Nun setzt die Koda (Prestissimo) ein, jener begeisterte Hymnus, der, solange Menschen atmen werden, in Tausenden immer neuen Widerhall wecken wird. Die erste mit »presto $^2/_4$« bezeichnete Niederschrift dieses Abschnittes in den Skizzen war um vieles kürzer gefafst und weniger reich im einzelnen ausgestattet. In dieser Form konnte sie selbstredend keine Verwendung finden. So wie der Satz jetzt vorliegt, ist es, als könne

Beethoven das Ende nicht finden, so strömt unaufhaltsam der wunderbare Quickborn lebendigsten Empfindens. Zu Anfang drängt sich kein lauter Jubelton vor, im Gegenteil charakterisiert Beethovens Sprache hier, wie schon hervorgehoben wurde, eine gewisse Scheu und Zurückhaltung, und erst nach und nach schwillt die Kraft des Ausdruckes mächtiger an.

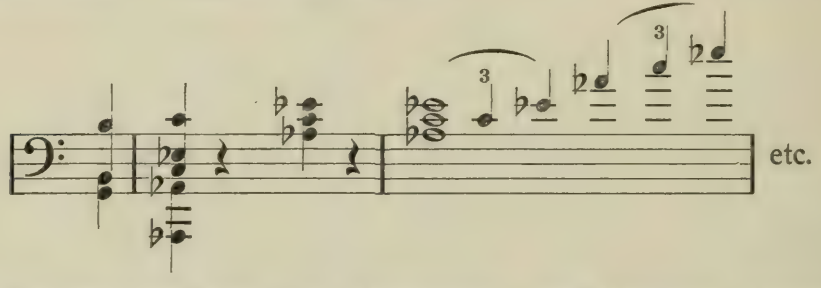
In formeller Beziehung ist die Gliederung des Prestissimo durchaus klar. Die allabreve-Teilung gestattet, das ganze Thema in 4 Takten unterzubringen; dann wiederholt sich auf dem Orgelpunkte auf c der figurativ aufgelöste Satz, und es wird nun das Motiv dieser melodischen Figuration im doppelten Kontrapunkt weitergesponnen, so dafs ein achttaktiger Anhangssatz entsteht, der in einen neuen Satz überleitet, dessen Charakter durch das mit elementarer Energie einsetzende Motiv:



bestimmt wird. Er umfafst fünf Takte und wird sogleich nach seiner Beendigung in seinem Anfange wiederholt, bleibt aber auf der Unterdominante stehen. Ohne weiteren Übergang beginnt nunmehr, wiederum piano, das Hauptmotiv in F dur, wird jedoch schon nach zwei Takten unter Anlehnung an die in diesem Abschnitte zuerst angemerkte Figuration erweitert. Man bemerke den steten Wechsel der Rhythmen und Motive; eines verjagt das andere: in all dem Freudenausbruche ist keine Gelegenheit für breite Ausgestaltung des einzelnen. Hier nun geschieht plötzlich das ganz Unerwartete, eine nochmalige Trübung des Gedankens. Das Hauptmotiv setzt in jäher Änderung der Harmonie, die von F dur nach der Dominantseptime von C dur wechselt, ein, so dafs auf den forte-Schlag des Basses die Fortführung pianissimo erfolgt; das Motiv wiederholt sich auf derselben Stufe, dann streicht Beethoven seinen Anfang fort und

bildet mit der rhythmisch geänderten zweiten Hälfte des Motives einen abwärts führenden, geheimnisvoll-dunklen Gang. Es sind immer wieder dieselben Erscheinungen, denen man begegnet, Erscheinungen des plötzlichen Wechsels der seelischen Stimmung, die uns aus unzähligen seiner Werke vertraut sind, und die doch jedesmal wieder den Hörer wie ein neues Rätsel anmuten. Der grübelnde Ernst, der sich hier zeigt, hält freilich an sich nicht lange vor, aber ist doch als ob die plötzliche Trübung auch einen Schatten auf das folgende geworfen hätte: so wenigstens ist man versucht, die rein musikalisch nicht genügend erklärlichen Gegensätze psychologisch aufzufassen, welche die folgende Episode enthüllt.

Sie beginnt mit dem auch das Ende des erwähnten Satzes bezeichnenden Trugschlusse auf as:



Abermals erscheint hier das Hauptmotiv von leichten Arpeggien der Oberstimme begleitet, die ihre Bogen immer weiter spannen. Tonal gliedern sich die Abschnitte wieder in der schon vorher bemerkten terzweisen Anordnung: As—f—Des—b. Das herrliche Spiel endet damit, dafs das Hauptmotiv ganz verstummt, während die harmonische Figuration leise in Triolen, den As dur-Dreiklang durch die Terzquintsext-Harmonie a—c—es—fis ersetzend, aus der Tiefe der Kontraoktave in die höchsten Tonregionen schwebt, worauf sich, durch den Quartsextakkord eingeleitet, ein breiter kadenzierender Abschlufs in C dur bildet, der aber, was überaus charakteristisch ist, immer wieder in den Quartsextakkord, statt in die Tonika zurückleitet, bis endlich eine Überleitung nach G dur erfolgt, wo in der Oberstimme auf g

ein lang ausgesponnener Triller einsetzt. Hier greift die Unterstimme die Linie der Oberstimme des vorhergehenden Taktes auf und führt sie durch vier Oktaven aufwärts, so dafs fis nur als Durchgangston erscheint. Einige Anhangstakte, die auf den Schlufs der Baſslinie Bezug nehmen, schliefsen sich an, und nun setzt das Kernthema abermals ein, im Basse von den die Triolenfigur festhaltenden Figuren begleitet, während der Triller auf der Dominante fortdauert. Man bemerkt hier sofort die charakteristische rhythmische Umgestaltung des Themas: an die Stelle des flüchtig raschen Tones am Beginne der Koda tritt eine breitere Fassung. Ein Schwelgen in Licht und Klarheit, eine überwältigende Fülle reinster Klänge, eine Vorahnung des letzten und erhebensten, das des Meisters Kunst uns enthüllen sollte. Beethoven greift auch an dieser Stelle wieder auf den schon im Anfange bemerkten Wechsel zwischen Dur und Moll zurück und versetzt dann das Thema, abermals in terzenweise Anordnung weitergehend, nach As dur und f moll, wo sich Anhänge bilden, aus denen die Hauptonart leicht zurückgewonnen wird. Der Schlufs nimmt aufs neue Bezug auf das Thema und läfst auch einige freie Bildungen erkennen.

Es ist in der Tat äufserst sonderbar, in der C dur-Sonate den »Inhalt« vor den in ihr enthaltenen technischen Problemen nicht sehen zu können. Auffallen mufs zunächst die räumliche Ausdehnung des Rondos, das über 500 Takte zählt. Hätte Beethoven einmal, irgend einer Laune gehorchend, rein technische Experimente machen wollen, er hätte wahrlich anderes hinstellen können. So schwer die Sonate im ganzen zu spielen ist, sie bietet keinerlei technische Kunststücke und gesuchte Kombinationen für fingergymnastische Zwecke. Wer weifs, was Beethoven seine Kunst war, und wer ihn und seine Art im Innersten erkannt hat, der begreift auch, dafs ihm alles das, was er hier an technisch gewagtem bietet, nur höheren Zwecken dient.

Nach einer längeren Pause des Ruhens war über den Meister

wieder die ganze Freude an der Arbeit gekommen. Was Goethe, der allzeit arbeitsfrohe gesagt hat: »Elender ist nichts, als der behagliche Mensch ohne Arbeit, das Schönste der Gaben wird ihm ekel«, auch Beethoven hat es in vollem Umfange gefühlt. Was auch schmerzliches und erschütterndes in sein Leben getreten war, er hatte es mit männlichem Mute niedergerungen, und als Siegespreis winkte ihm das freudige Bewufstsein wieder erlangter Kraft. So ist die Sonate ein Triumphgesang geworden des Willens zu leben und zu wirken. Aber so sehr Beethoven den Menschen unbeugsame Kraft auszeichnete, so sehr ihn in einzelnen Augenblicken ein unbändiger, furchtbarer Trotz gegen widriges Geschick überkommen konnte, wir wissen, wie sehr er seinen Willen der höheren Macht unterordnete, an der er, nicht durch starres Festhalten an kirchlichen Dogmen bestimmt, sondern kraft seiner inneren, treuen Überzeugung hing. Die kindliche Scheu vor dem unbekannten Wesen, das er in allem anbetend verehrte, was ihm die Natur bot, diese Scheu hat ihn auch hier die eigentümliche Weise finden lassen, die bei allem überquellenden Glücksgefühle sich doch von heiligem Schauer nicht losringen kann.

Sich selbst in dem Werke auszuleben, des wiedergewonnenen Besitzes seiner geistigen Kräfte froh zu werden, schrieb er die Sonate: daher ihre grofse Ausdehnung, daher die äufserlich glänzende Fassung, daher die Entfaltung einer Kunstfreudigkeit, die sich nicht an satztechnische, subtile Probleme heranmacht, sondern im vollsten Sinne des Worts in frei strömenden Ergüssen schwelgt. Daher auch jene grofse Einfachheit der harmonischen Grundfärbung des Werkes, bei der doch zugleich höchste künstlerische Bedachtsamkeit und die Sorge, Neues zu sagen herrschen.

Von den Erklärern können wir Elterlein kurz übergehen, obwohl einzelnes in seiner ästhetischen Analyse nicht ungeschickt beobachtet ist. Lenz bezeichnet mit Unrecht die Sonate mehr als Arbeit, denn als Poem; er nennt sie: »keine Phantasie-Sonate persönlicher Emanation«. Selbstredend geht das Urteil auf das

viele Figurenwerk in der Sonate zurück; aber es wurde schon hervorgehoben, dafs die Lust am rhythmisch-regsamen Spiele, die sich hier kündet, ein Produkt von Beethovens Gefühlsleben in jener Zeit war. Auch in dieser Sonate herrscht die überzeugende Tiefe und Wahrheit der persönlichen Sprache Beethovens. Nohls Ansicht von ihr als der »märchenhaft duftigen« fällt von selbst in nichts zusammen. Marx, obwohl die Sonate neben Opp. 22 und 54 als Produkt musikalischer Spielseligkeit bezeichnend, hat vortreffliches über sie und die innere Einheit der Konzeption (gegen Fétis polemisierend) gesagt, aber den zweiten Satz mit der Introduktion nicht in den Kreis seiner Betrachtung gezogen. Einige Vorschläge Reineckes, der sich gegen Einzelnes in Bülows Auffassung wendet, sind beachtenswert. Wasielewski endlich betont, dafs das Werk eine Ausnahmestellung einnehme, und dafs die bemerkte »Spielfertigkeit« ebenso wie die vermifste Empfindung nicht Beethoven zur Last zu legen sei, sondern durch den mit Beethovens Art nicht genügend bekannten Spieler verursacht werde, eine Bemerkung, deren Richtigkeit sich niemand verschliefsen sollte.

Opus 54:
Sonate in Fdur.

Im April 1806, ungefähr ein Jahr nach der grofsen Cdur-Sonate, erschien Beethovens 54. Werk. Der Originaltitel zeigt die sonderbare Fassung »LIme Sonate pour le Pianoforte composée . . . Op. 54. A Vienne au Bureau des arts et d'industrie« . . . Wie ist Beethoven zu der Bezeichnung »51. Sonate« gekommen? Czerny und Nottebohm haben sich lange mit der Frage nach der Richtigkeit der Zählung beschäftigt, ohne zu einem genügenden Resultate kommen zu können. Rechnet man

die Klaviersonaten, an die zunächst zu denken ist, zusammen, so sind deren mit Einschluſs der Jugendarbeiten bis zu Op. 53 hin 26. Nimmt man die Duo-Sonaten mit hinzu, so ergibt sich eine Zahl von 38; alle Sonaten und in Sonatenform geschriebenen Werke machen eine gröſsere Zahl als 50 aus. Eine willkürliche Auswahl unter diesen zu treffen, wie das geschehen ist, geht nicht an. Die Frage löst sich leicht, wenn man aus der Reihe der hier in Betracht kommenden Werke alle Orchester-Kompositionen, die beiden Serenaden und die vierhändige Sonate Op. 6 wegstreicht. Dann besteht die Zahl 51 zu Recht. Beethoven mag aus irgend einem Grunde angeordnet haben, die sämtlichen Sonatenwerke zusammen zu zählen, und er hat vielleicht auf eine bezügliche Frage hin noch besonders betont, die Quartette nicht zu vergessen. Aber auch so bleibt die ganze Zählung unklar; das nächste Klavierwerk, Op. 57, trägt die Bezeichnung als 54. Sonate. Zwischen beiden Werken erschienen die dritte Sinfonie als Op. 55 und das Cdur-Konzert als Op. 56. Sie sind also offenbar hier mitgezählt.

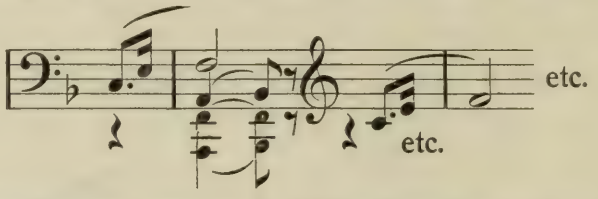
Von den Skizzen zu der Sonate wird bei der Betrachtung des zweiten Satzes einiges zu sagen sein. Es ist schwer, den rechten Standpunkt zur Beurteilung des Werkes zu gewinnen; sieht man vom Thema des ersten Satzes ab, so fehlt der Sonate individueller Charakter im höchsten Sinne des Wortes, sie ist vorwiegend kräftig bewegtes, freudig erregtes Tonspiel. Woher mag die auffallende Erscheinung rühren? Die Arbeit an der Sonate fällt in die Zeit, als Beethoven mit der Oper »Leonore« (Fidelio) beschäftigt war. Man weiſs, wie sehr ihn die Sorge um dies sein Schmerzenskind plagte, wie ihn die vielfache Veränderung seiner Entwürfe des Dramas nachhaltig in Anspruch nahm. Es liegt daher nicht fern, anzunehmen, hier sei der Grund zu suchen, weshalb für die Sonate nichts rechtes herauskam. Nichts rechtes, wohlverstanden im Vergleiche zu den anderen gewaltigen Sonatenschöpfungen. Hält die Sonate in

Bezug auf ihren musikalisch-dichterischen Wert den Vergleich mit keiner einzigen der anderen aus, so ist sie doch schon deshalb von Wert, weil sie in manchem Zuge ein bemerkenswertes Beispiel für Beethovens Klavierstil selbst darstellt. Die »rücksichtslose« Art seines Klaviersatzes zeigt sich hier in gewissem Sinne auf die Spitze getrieben, in der Art des Figurenwerks des ersten und des zweiten Satzes, das weit dasjenige hinter sich zurückläfst, was von andern Tonsetzern der Zeit in ihren Klavierwerken angewendet wurde. Sieht man, wie im zweiten Satze nichts weiter zu finden ist, als die verschiedensten Fassungen eines und desselben Grundgedankens, und sieht man ferner, dafs dieser Gedanke selbst ein keineswegs bedeutender ist, so mufs man wohl annehmen, dafs irgend eine angestrengte Arbeit, wohl die an der Oper, hier schädigend eingewirkt habe. Es läfst sich aber leicht denken, dafs die Lösung solcher technischen Probleme, wie sie der zweite Satz bietet, gerade in der Zeit ihm eine erwünschte Ableitung bot, in welcher »Fidelio« mit seinem überreichem Gefühlsleben Beethovens inneren Anteil in so grofsem Umfange forderte.

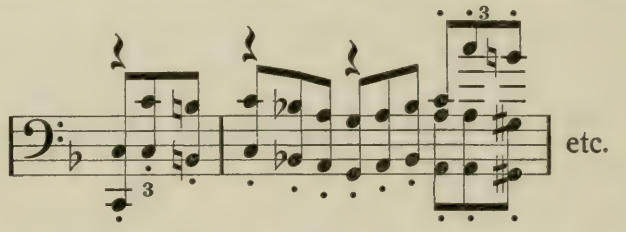
I. Satz.

Die Analyse der beiden Sätze verlangt nur wenige Bemerkungen. Man nimmt zuweilen an der Bezeichnung des ersten Satzes: »In tempo d'un Menuetto« Anstofs. Es ist aber zu bedenken, dafs Beethoven damit nur das Zeitmafs angegeben hat; ähnlich liegt der Fall in Op. 101. Dafs das Stück auch im Charakter eines Menuetts gehalten sei, was der Einwand anzunehmen scheint, hat der Meister mit der Angabe nicht gesagt. Wenn der Hauptgedanke sich auch als der Beginn eines Menuetts ganz gut eignen würde, so hat doch das Stück als solches mit der Tanzform nichts zu tun, ebenso wenig freilich mit der eines ersten Sonatensatzes. Am besten läfst sich seine Form als die eines kleinen Rondos bezeichnen.

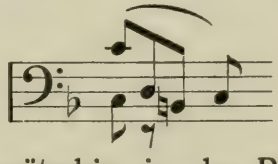
Den Hauptgedanken bilden die ersten vier Takte:



Dieselben erscheinen zweimal hintereinander. An sie schliefst sich ein gleichfalls zweimal auftretender achttaktiger Abschnitt, die erweiterte Fortspinnung des ersten. In der kräftigen Art dieses Satzgebildes liegt wohl etwas von der Bestimmtheit des Ausdruckes, die wir an dem »Vivace alla marcia« aus Op. 101 bewundern, aber nicht die grofse harmonische Fülle und die melodische Vielgestaltigkeit dieses Satzes. Die vier, sämtlich auf der Tonika schliefsenden Abschnitte werden durch einen imitatorisch eingeführten Satz abgelöst, der, in Oktavenschritten einherschreitend, in seinem ersten Teile nach Cdur moduliert:

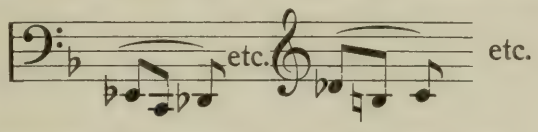


und dann, scheinbar einen ebenso beginnenden Nachsatz erhaltend, eine Fortsetzung erfährt, die unter Aufgabe der ersten Fassung sich als harmonische und formale Erweiterung des Nachsatzes darstellt; sie endet nach zehn Takten gleichfalls in Cdur. Das bei dem Abschlusse wiederholte Motiv:



verwendet Beethoven späterhin in der Rückleitung zum Hauptsatze. Den ganzen Abschnitt versetzt er nun nach Asdur und erweitert ihn gleichzeitig um einige Takte, so dafs sich an den Asdur-Abschlufs ein Übergang nach fmoll und ein zweiter nach Desdur schliefsen. Wir sehen also hier wieder die auch in der

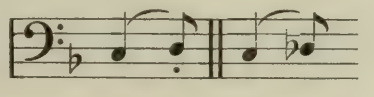
vorigen Sonate bemerkte terzenweise Anordnung der modulatorischen Schritte. Dafs es sich bei der erwähnten Rückleitung:



um die melodische Verkleidung der Töne des und c handelt ist ohne weiteres zu erkennen.

Von der zurückgewonnenen Dominante aus beginnt der Hauptsatz nun sein Spiel aufs Neue. Beethoven hat einige wenige melodische Weitungen bei seinem zweiten Auftreten mit ihm vorgenommen, die ihn bei seiner letzten Wiederholung an dieser Stelle insbesondere durch Synkopationen etwas reicher gestalten. Aber die harmonische Basis bleibt dieselbe, und so ist die ganze Steigerung doch eben nur eine äufserliche. Immerhin ist auch die hier durchbrechende Freude des Meisters an der Variationenkunst beachtenswert; aber der Umstand, dafs Beethoven hier zu keiner andern, als blofs leichter melodischer und rhythmischer Veränderung des Themas kommt und jeden Gedanken an eine Charaktervariation abweist, die sich in tatsächlicher Umbildung des Themas und seiner harmonischen Ausnützung darstellen würde, erscheint gleichfalls in dem Eingangs dieses Abschnittes berührten Sinne bedeutungsvoll.

Der Nebensatz wird darauf wie beim ersten Male eingeführt, aber gegen seine erste Fassung gekürzt, so dafs er auf der Dominantharmonie des Haupttones zu Ende kommt. Der letzte Takt wird darauf, wie ein Echo, wiederholt. Nun beginnt der Hauptsatz abermals, um jedoch schon bei seinem ersten Erscheinen eine leichte harmonische Abänderung durch die neben der grofsen erscheinende kleinen Sekunde:



zu erfahren. Im zweiten Abschnitte werden die Stimmen nacheinander immer reicher ornamentiert. Späterhin wird die Oberstimme

in reichsten figurativen Schmuck aufgelöst. Auch hier herrscht also wieder, wie man sieht, das Prinzip der vor-Beethovenschen melodischen Variierung, nur dafs freilich weder Haydn noch Mozart zu derartigen schwer zu bewältigenden rhythmischen Kombinationen gelangt sind. Der vierte Abschnitt des Hauptsatzes wird sodann um einige Takte erweitert, deren letzter in eine anfänglich aufwärts steigende Trillerkette mündet. Solchen durch Triller verzierten Sprüngen, wie wir sie hier treffen, werden wir auch in Op. 57 begegnen. Ein kurzer Übergang führt in das Thema zurück, das nun mit der Triolenbewegung des Seitensatzes kombiniert wird. Die letzten Takte bringen die aus dem Beginne des Hauptmotives herauswachsenden Anhänge, in deren Verlauf es zu einer kolossalen, aber rein dynamischen Steigerung kommt, bei der die Akkorde neunstimmig auftreten. Derartige Häufungen kannte auch schon die ältere Klaviermusik z. B. Domenico Scarlatti's. Wir werden ähnliches in Beethovens Op. 90 wiederfinden.

II. Satz.

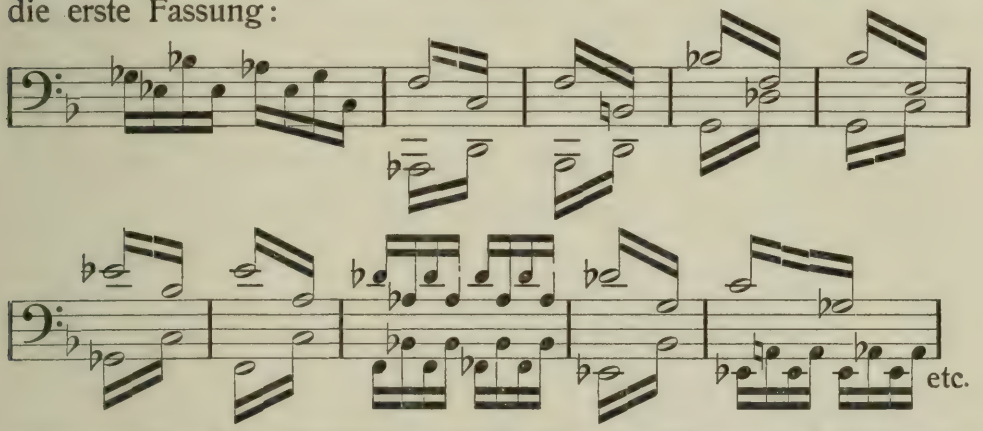
Die in einigen Ausgaben der Sonate zu findende Überschrift des Allegretto: »Finale« rührt nicht von Beethoven selbst her. Dafs wir es in dem Satze mit einer als Schlufssatz gedachten Schöpfung zu tun haben, liegt nach seiner ganzen Fassung klar auf der Hand: seine Form ist die eines breit ausgesponnenen Rondos.

Es entsteht die Frage, warum Beethoven wohl die Sonate durch Einfügung eines oder zweier Mittelsätze nicht formell abgerundet habe? Wir können sie nicht beantworten, aber es ist immerhin möglich, dafs das Werk einem drängenden Verleger ausgehändigt wurde, ehe es wirklich vollendet war. Das läfst sich aber nur annehmen, wenn man auf eine vielleicht Beethoven selbst nicht bekannte Mitwirkung seines Bruders bei den geschäftlichen Abmachungen schliefsen darf.

Rein technisch betrachtet wird man den Schlufssatz nicht

genügend bewundern können; die gleichmäfsige Bewegung des Ganzen ist durch die mannigfachsten Tonfiguren und eine Fülle harmonischen Reichtums vollauf wett gemacht worden. Der Satz ist eine Studie, aber die eines Meisters. Einzelne Abschnitte wecken die Erinnerung an das Finale von Op. 26.

Die von Nottebohm mitgeteilten Skizzen bewahren Entwürfe sowohl zu einzelnen Stellen des Allegretto wie eine andeutende Niederschrift des ganzen Satzes, die auf jenen beruht. Die Abweichungen dieses Entwurfes von der gedruckten Form sind diese: der Beginn trug die Bezeichnung: »Moderato« und gegen den Schlufs hin, dort, wo jetzt »Più Allegro« steht, war »Presto« zu lesen; ferner sollte der zweite Teil nicht, wohl aber der mit Takt 15 nach dem zweiten Doppelstriche anhebende Satz wiederholt werden und seine Fortführung in etwas erweiterter Form bis zum Einsatze des Hauptmotives in Gdur finden. Der Grund der schliefslichen Verkürzung ist klar: die fortgesetzte Wiederholung wäre auf die Dauer ermüdend gewesen. Eine weitere Änderung betrifft eine Stelle des zweiten Teiles, in der die erste Fassung:



wenn auch ihre Taktzahl beibehalten worden, doch figurativ reicher ausgestattet worden ist. Das Tremolo hätte sich, wäre es in die gedruckte Form übergegangen, als unerklärliches Einschiebsel dargestellt.

Den Satz Takt für Takt zu verfolgen ist zwecklos. Das Hauptthema des Satzes bleibt im grofsen und ganzen unver-

ändert, doch werden mehrfache Teilungen mit ihm vorgenommen. Auch in manchem anderen Zuge wird man die Eigentümlichkeiten des Beethovenschen Stiles wiederfinden; dahin gehören z. B. die vielen Accentrückungen, die gerade Linienführung, die mehrfach angemerkte Art prägnanter Übergänge u. a. m.

Dafs die Sonate diese Bezeichnung im Grunde genommen zu Unrecht trägt, ist nach dem Gesagten nicht abzustreiten.

Opus 57:
Sonate in fmoll.

Aus den Skizzenbüchern Beethovens ergibt sich, dafs er im Jahre 1804 mit dem zweiten Satze der im vorigen Abschnitte besprochenen Sonate, dem Largo und Rondo alla Polacca des Tripel-Konzertes und mit der Sonate Op. 57 beschäftigt war. Daneben lief die Arbeit an der Oper. Es wurde schon betont, wie Beethoven gleichzeitig an den verschiedensten Werken arbeiten konnte. Das war ihm offenbar nur darum möglich, weil er seine musikalisch-poetischen Pläne gleich von der ersten Konzeption der Themen an in ihrer Richtung und Entwicklung feststellte; er konnte ihnen Zeit lassen, sich im einzelnen auszureifen, und somit lag die Gefahr der Verwirrung der einzelnen künstlerischen Vorwürfe nicht eben nahe. Die drei Sätze der fmoll-Sonate sind möglicherweise nicht zu derselben Zeit entstanden.

Das Werk, dessen älteste Ausgabe in der Wiener Zeitung vom 18. Februar 1807 angezeigt wurde, führt den Originaltitel: »LIVme Sonate composée pour Pianoforte et dediée à Monsieur le Comte François de Brunsvik ... Op. 57. A Vienne au Bureau

des Arts et d'industrie.« Über die Bezeichnung des Werkes als 54. Sonate wurde schon im vorigen Abschnitte gesprochen.

Zur Entstehungsgeschichte hat Schindler bemerkt: »Es war die Sonate in Fmoll Op. 57 jene vielbewunderte Dichtung, die hinsichtlich charakteristischer Einheit nur wenige ganz ebenbürtige in der Reihe der Sonaten für Pianoforte allein zur Seite hat. Der Meister schrieb sie während einer kurzen Rast bei seinem Freunde, dem Grafen Brunswik, in einem Zuge nieder. Sie ist bekanntlich diesem Freunde gewidmet. Von diesem Werke verdient noch bemerkt zu werden, dafs darin der Umfang des Pianoforte schon das viergestrichene e erreicht.« Eine andere Erzählung, die sich auf die Sonate bezieht, gibt Ries: »Bei einem ... Spaziergange, auf dem wir uns so verirrten, dafs wir erst um acht Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder teilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: „Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen" (in Fmoll Opus 57). Als wir in's Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate. Endlich stand er auf, war erstaunt, mich noch zu sehen und sagte: „Heute kann ich Ihnen keine Lektion geben, ich mufs noch arbeiten"«. Im Gegensatze zu Thayer hat Nohl mit guten Gründen Schindlers Erzählung ablehnen zu müssen geglaubt. Es ist wahrscheinlich, dafs die Sonate auf den schlesischen Gütern des Fürsten Lichnowsky bei Grätz vollendet worden ist, wohin sein fürstlicher Freund den Meister im Jahre 1806 eingeladen hatte, die kranke Seele in ländlich heiterer Umgebung gesunden zu lassen.

Der Empfänger der Sonate, Graf Franz von Brunsvick, gehörte zu der Schar jugendlicher Bewunderer Beethovens, von

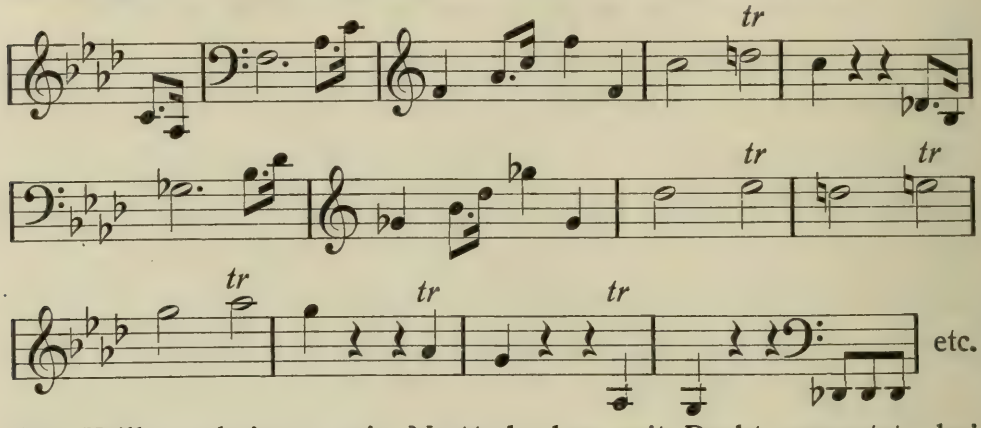
denen uns schon einige begegnet sind; er hatte es zu hervorragender Fertigkeit auf dem Violoncello gebracht und war dadurch in nahe Beziehungen zu Beethoven gekommen. Auch mit Therese, der Schwester des Grafen, verkehrte Beethoven überaus freundschaftlich. Auf den Gütern des Grafen in Ungarn hat Beethoven eine Reihe glücklicher Tage verlebt.

Die Sonatenwerke 53, 54 und 57 weisen einige übereinstimmende Züge auf. Schon einmal, in Beethovens erster Wiener Zeit, sahen wir, wie er mit voller Absichtlichkeit seinem Stil eine glänzende äufsere Fassung gab. Jetzt wiederholt sich die Erscheinung: die drei Sonaten enthalten eine grofse Fülle neuer und technisch schwer zu lösender Probleme. Aber wie sie in ihrem Gedankengehalte weit ab von jenen früheren Schöpfungen stehen, so sind sie auch in sich durchaus nicht gleichwertig und gleichartig. Das mittlere Werk erkannten wir als ein, wenn auch durchaus Beethovensches, doch als ein solches, in welchem die Freude an der technischen Aufgabe an sich überwiegt. Die Cdur-Sonate erwuchs in ihren Verhältnissen durchaus dem gegebenen thematischen Vorwurfe. Dasselbe ist nun mit der inhaltlich von jener grundverschiedenen fmoll-Sonate der Fall, einem der grofsartigsten Gebilde, das die Klavierliteratur aus Beethovens Händen empfangen hat. Abermals ist es eine neue Welt, in die er uns hier führt, eine Welt düsterer Leidenschaft, tiefer seelischer Qual, heifsen Hoffens und starken Trotzens; die Sonate ist ein Werk, in dem nicht blofs das sittliche Pathos von Beethovens Tonsprache höchst ergreifend in die Erscheinung tritt, sondern auch ein Werk, das uns durch seine starre Konsequenz der Gliederung und des Aufbaues die Denkweise Beethovens in einer solchen Gröfse und Erhabenheit, und in einer solchen Plastik des Einzelausdruckes enthüllt, wie kaum eine der voraufgegangenen Schöpfungen. In diesem Sinne hat man nicht ohne Berechtigung von einem geradezu stofflichen Hervortreten des subjektiven Elementes in der Sonate sprechen können. Unwillkürlich meint

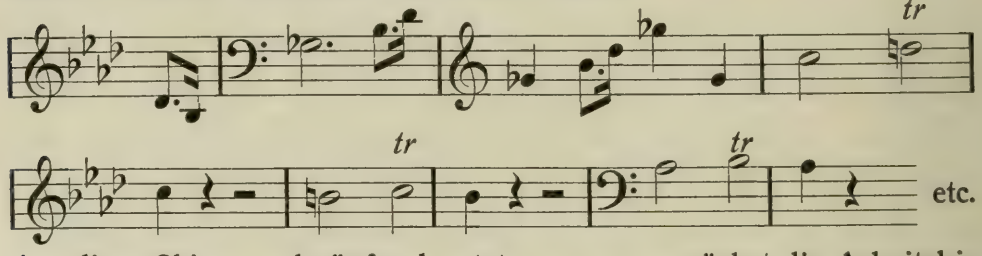
man jedem Gedanken eine bestimmte Deutung geben zu müssen. Mit elementarer Wucht stürmt das Gebilde auf den Hörer ein, und man kommt schwer über den Gedanken hinweg, hier müssten direkte und bestimmte Einwirkungen von Beethovens Leben stattgefunden haben. Wie sie aber erkennen? Man ist versucht, abermals an seine Oper zu denken. Ein Zusammenhang ist in der Tat möglich: konnte nicht, mufste nicht in ihm, als er das Idealbild weiblicher Liebe schuf, die den Tod und seine Schranken überwindet, die Erinnerung an sein eigenes Liebesleben mit aller Erbitterung, das es ihm gebracht, geweckt werden? Psychologisch ist das durchaus denkbar, und man wird als Einwand nicht geltend machen können, wie rasch Beethoven alles Leid, das seinen Weg kreuzte, zu überwinden wufste. Aber auch hier gilt das früher einmal gelegentlich bemerkte: wir bedürfen der Kenntnis etwaiger direkter Einwirkungen seines Schicksals auf die Sondergestaltung des Werkes nicht, um zu dessen Verständnisse zu kommen: wiederum ist es die Gesamtheit seiner Erfahrungen, seiner Lebensanschauung, die hier ihren besonderen künstlerischen Niederschlag gefunden hat. Es ist keine Gefühlstragödie (so ist die Sonate bezeichnet worden); es ist ein überaus ernstes Werk, aber es ist kein spezifisch tragischer Zug in ihr; der Held erliegt dem Geschicke nicht, vielmehr triumphiert seine stolze Kraft. Nicht äufserlich freilich, denn die mächtig stürmenden dunklen Tonfluten des Finale brausen unausgesetzt bis zum Ende. Aber überall erkennt man die starke Hand und den unbezwinglichen Willen, der sie bändigt, und in der Mitte des Werkes steht wie ein ragender Fels, an dem alle Brandung vergeblich anprallt, der wunderbare lyrische Andante-Satz: der seiner selbst gewisse Held, der mit Ruhe und Kraft das Schiff seines Lebens durch den Strudel menschlichen Wehs und menschlicher Not nach seinem Willen lenkt.

I. Satz.

Beethoven hat den ersten Satz nicht von allem Anfange an so gestalten wollen, wie er sich heute zeigt. Zunächst beabsichtigte er den Hauptsatz in dieser Weise zu formen:



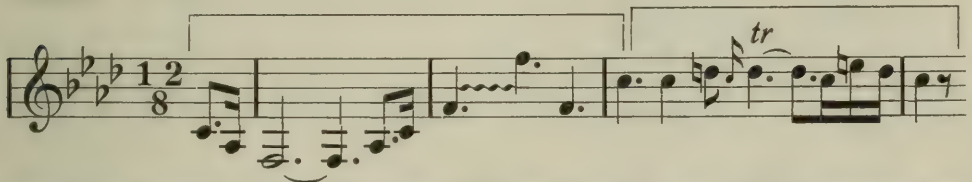
Die Triller scheinen, wie Nottebohm mit Recht vermutet, bei Beethoven Anstofs erregt zu haben. In der Tat wären sie in dieser Häufung als blofse Spielfiguren erschienen und hätten den Ernst der thematischen Fassung selbst beeinträchtigt. Der Meister wählte nunmehr eine neue Form:



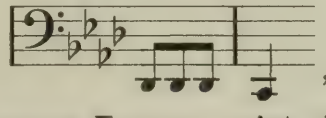
An diese Skizze anknüpfend setzte er nun zunächst die Arbeit bis zum zweiten Teile fort. Wir können die Skizze hier übergehen; bedeutungsvoll an ihr, aus der manches in die gedruckte Form überging, ist, dafs Beethoven in ihr aus dem Bannkreise des trüben Moll nicht herauskommt und das kurze freundliche Gegenbild in Asdur noch nicht gefunden hat. Erst eine spätere Zeit brachte seinem Gemüte die nötige Abklärung und damit die Fähigkeit, den künstlerisch notwendigen Gegensatz zum ersten Bilde zu finden. Wir können auch diese Entwürfe, die die allmähliche Wandlung des Kerngedankens zu seiner abschliefsenden

Fassung und das erste Erscheinen des zweiten Themas zeigen, hier übergehen.

In der fmoll-Sonate hat Beethoven zuerst die äufserlich sichtbare Gliederung des ersten Satzes aufgegeben. Wir fanden schon früher, dafs in einzelnen seiner thematischen Würfe sowohl das hauptsächlich führende Motiv wie sein Gegensatz stecke. Hier treten diese beiden Momente gleichfalls von vorne herein in die allerschärfste Beleuchtung. Sie finden sich in den Takten 1—4:

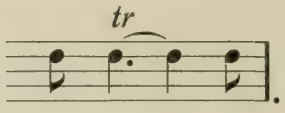


Die akkordische Fügung des Hauptmotives ist eine rhythmisch bewegte und weit geschlungene Linie, deren unisone Führung zuletzt aufgegeben wird; das Gegenmotiv erscheint in engstem melodischen Umfange gehalten. Man kann es gegenüber dem unheimlich brodelnden Beginne am besten als das Moment des Zögerns und Zurückhaltens bezeichnen. Finden wir das erste Motiv auch hier durch Akkordtöne gebildet, so kannte doch die ältere Kunst Gebilde von solchem Umfange nicht. Wie Beethoven in Op. 53 nach Erreichung der Dominante den leitenden Gedanken in die Tonart der grofsen Untersekunde versetzt, so hier in den der kleinen Obersekunde: eine fast unmerkliche Steigerung der Intensität des Gedankens, der nunmehr in Desdur endigt. Nun gewinnt das zweite Motiv in Anhängen zum Thema für einige Zeit die Herrschaft. Im Basse tritt zu ihm ein neues Motiv:



das sich, wie seine ganze Fassung zeigt, in der Richtung jenes bewegt. Erscheint es zu Anfang auch als ein ganz fremdes Moment, so läfst es sich doch als aus dem zweiten Motiv entstanden erkennen: durch Zusammenziehung des Trillers auf d

mit seinen Vor- und Nachtönen; dort haben wir, wenn wir dem Nachschlage die melodischen Nebentöne nehmen, diese Figur:

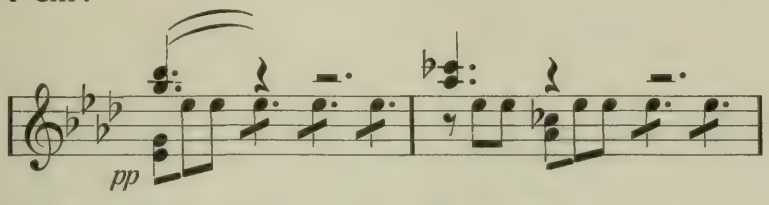


Die Umkleidung des letzten d ist analog der bei Op. 54 angemerkten geschehen. Weiterhin ist zu bemerken, dafs Beethoven in den nächsten Takten den ursprünglichen Sinn dieses pochenden Motivs dadurch aufhebt, dafs er dort, wo es in Terzen in der Oberstimme auftritt, seinen Abschlufs ändert und die verdoppelte Linie nach oben weiterführt, während die Unterstimme die erste Fassung beibehält.

Zwei psychische Motive wirken demnach hier gegeneinander; das geschieht alles nur in leisester Andeutung, aber aus ihr erwachsen im weiteren Verlaufe des Satzes alle jene markerschütternden Kontraste, die gerade dieses Werk des Meisters so hervorragend kennzeichnen. Deren erster setzt gleich hier mit der in jäher Hast und unter schärfster Accentuierung beginnenden forte-Linie ein, die sich durch die Töne des Dreiklangs e—g—b und die später hinzutretende Septime (des) ab- und aufwärts zuckend bewegt und über den harten Dreiklang der zweiten Stufe (des—f—as) die Dominantharmonie erreicht. Dort erscheint das Hauptmotiv abermals, eine gewaltige Weitung erfahrend. Es beginnt pianissimo und unison mit seinem Auftakte; der erste Accent bringt jedoch im grellsten Wechsel fortissimo und gleich darauf die Füllung durch die Akkordtöne. So strebt das Motiv zur Höhe, ohne die anfängliche Umbiegung zu erfahren. Daran schliefst sich, wie ein schwacher Reflex, der Schlufs von Takt 1 und der zweite Takt, der aber ganz unison gestaltet ist; daran, wiederum fortissimo, die auf der Dominantharmonie ruhenden akkordischen Schläge, zu denen im nächsten Takte, abermals piano eingeführt, die Takte 3 und 4, des Anfanges treten. Dasselbe Spiel wiederholt sich in den beiden

nächsten Takten, aber mit einem Übergange in die Dominantharmonie von asmoll. Denkt man daran, dafs der Seitensatz in Asdur auftreten wird, so zeigt sich auch hier wieder Beethovens Bestreben, die kommende Tonart in der Modulationsgruppe zunächst noch unbestimmt zu lassen.

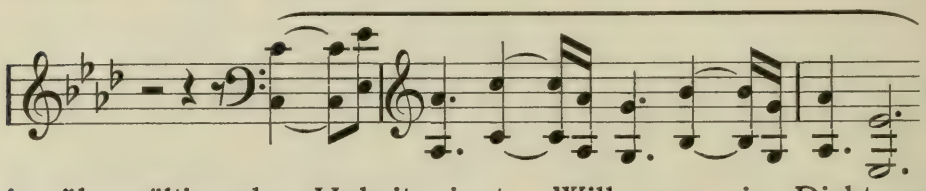
Mit der erreichten Dominantharmonie setzt ein Orgelpunkt ein:



Die ruhende Stimme wird nach einigen Takten um eine Oktave nach der Tiefe versetzt; dasselbe wiederholt sich gegen den Schlufs des Orgelpunktes noch zweimal. Die unruhvolle Stimmung dieser Überleitung, in der die furchtbaren Ausbrüche des vorhergegangenen nachzittern, charakterisieren sowohl die unausgesetzte Bewegung der Begleitstimmen, wie die düstere Tonart, die scharfen Aufschreie in den mit sforzato bezeichneten grellen Akkorden und der durch seinen Rhythmus den Anfang des Hauptmotives in die Erinnerung rufende Gang der Oberstimmen in Terzen, der im nächsten Takte gekürzt erscheint. Die abwärts steigenden Terzen- und Akkordgruppen jedoch bringen im Vereine mit der im Orgelpunkte selbst liegenden ritardierenden Kraft die Überleitung allmählich zu einer gröfseren Ruhe.

Der Sinn des Ganzen wurde schon kurz angedeutet: es ist ein unheimlich dräuendes, aus finsterer Nacht tiefer Leidenschaft geborenes und in unerbittlicher Strenge voran schreitendes Gebilde, mit dem Beethoven die Sonate beginnt. Ihm stellt sich ein Gegenmotiv an die Seite, nachdrücklich den Sturm finsterer Gedanken beschwörend. Kampf von allem Anfang an, furchtbare, wilde Ausbrüche, ein riesenhaftes sich aufbäumen gegen dämonische Gewalten, bitteres Weh eines zuckenden Menschenherzens, stilles Warten der Zeit, da die Wogen sich glätten

und der ausschauende Blick des in der Flut widerstreitender Empfindungen Treibenden das rettende Ufer erkennen kann. Nicht Resignation kündet das über dem Orgelpunkte erscheinende Gebilde. Den Zusammenhang mit dem nachfolgenden Seitensatze hat Beethoven gleichfalls durch die Art der Begleitung angedeutet. Aus dem Besinnen auf sich selbst, mit dem auch das Vertrauen auf die eigene Kraft wiederkehrt, entspringt das Lied der Hoffnung, das der Seitensatz:



in überwältigender Hoheit singt. Will man ein Dichterwort, das den gleichen Gedanken ausspricht, wie jener Übergangssatz und das Seitenthema selbst, so nehme man Fausts unsterbliches:

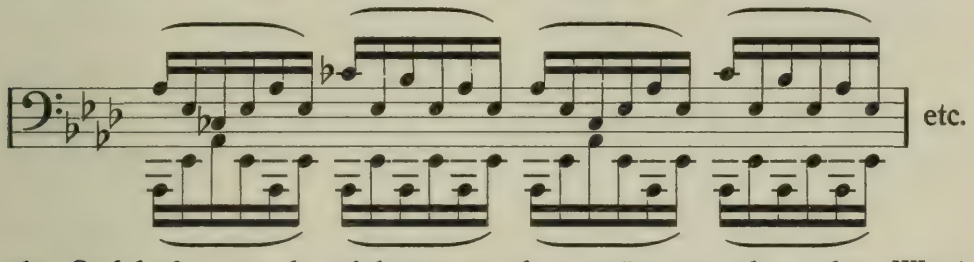
»Ach wenn in unsrer engen Zelle
Die Lampe wieder freundlich brennt,
Dann wird's in unserm Busen helle,
Im Herzen, das sich selber kennt.
Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
Und Hoffnung wieder an zu blüh'n;
Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
Ach! nach des Lebens Quelle hin.«

Die Quelle des Lebens, sie war Beethoven die Freude an seinem Werke, an seiner Kunst. Diese hohe Freude kündet mit hymnischer Feierlichkeit der Seitensatz, dessen treibenden Rhythmus der Meister nicht ohne tiefe Absicht dem Hauptmotive selbst entlehnt hat.

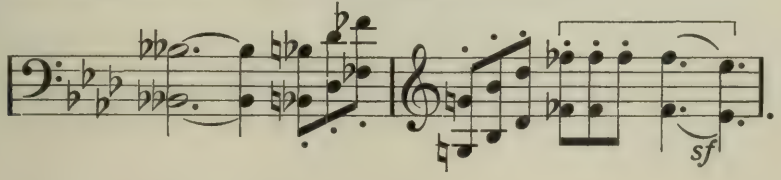
Nur der Vordersatz des zweiten Themas entwickelt sich in vollem Umfange (Takt 1 bis 4); der Nachsatz, der in höherer Lage, aber nicht gleichlautend beginnt, wird nicht zu Ende geführt. Nichts könnte bezeichnender sein, als die Art, in der dies geschieht: bei dem abwärts gehenden Quartensprung stockt der Gedanke plötzlich, der Rhythmus wiederholt sich in scharfen Schlägen, und die Linie zerflattert, scheinbar ohne jeden Zu-

sammenhang mit dem Voraufgegangenen, in einer Trillerkette, die in einen leisen, abwärts steigenden Gang ausmündet. Dieser biegt in einen neuen Satz (in as moll) ein. An alledem zeigt sich die andere Seite in Beethovens Wesen, das dämonische Wirken finsterer Gewalten, das so oft der Richtung seines Geisteslebens eine plötzliche und einschneidende Wendung gab.

Die Tonart as moll ist schon vorher berührt worden. Nach der musikalischen Terminologie wird der in ihr erscheinende Satz:

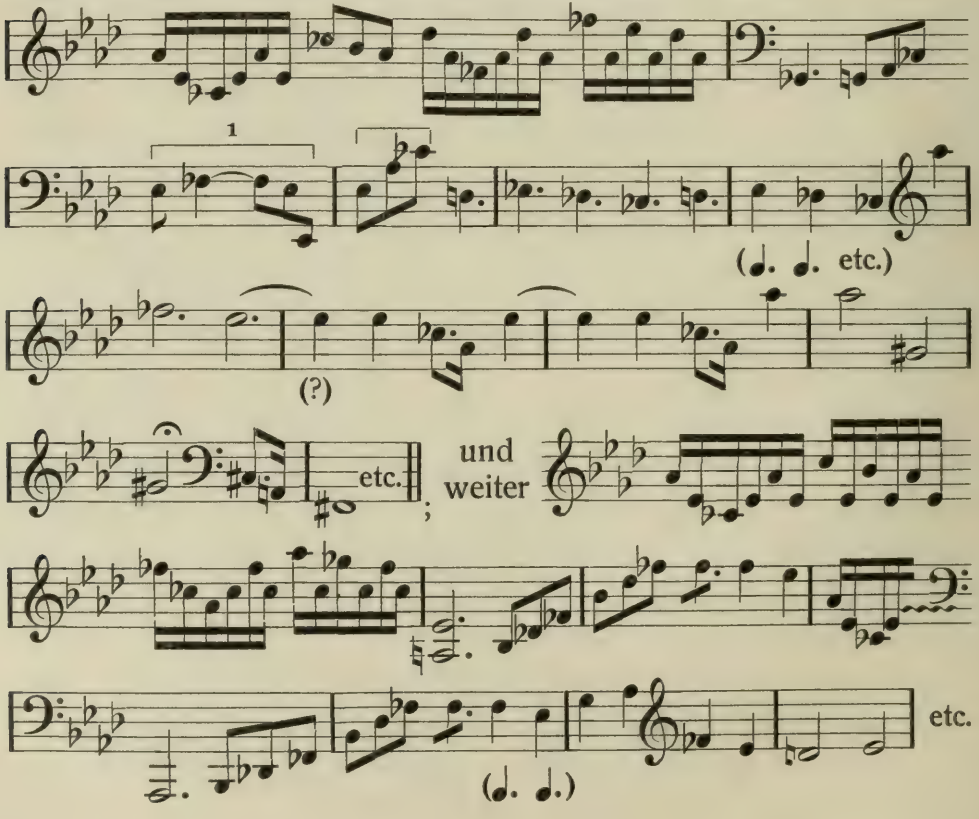


als Schlufssatz bezeichnet werden müssen; aber das Wort pafst hier nicht ganz. Von ihm aus hätte, sollte der Ausdruck zu Recht bestehen, Beethoven den Anfang wiedergewinnen müssen. Das war jedoch nicht in seinem Plane gelegen; und es läfst sich dies begreifen, so machtvoll drängen alle jene angeschlagenen Motive und Gegensätze vorwärts, so rufen sie nach voller Entfaltung ihrer Kräfte, dafs ein Zurückfluten der Bewegung undenkbar erscheint. Rein technisch betrachtet hätte sich selbstverständlich die Wiederkehr des Beginnes leicht bewerkstelligen lassen. Ungestüm pochend und mit eherner Gewalt vorandrängend setzt der neue Gedanke ein; das Motiv wiederholt sich in höherer Lage (Fes dur) und dann tritt, während die Begleitstimme die Sechzehntel-Bewegung beibehält, die bald durch Akkordtöne abwärts steigt, ein neues Motiv in der Unterstimme auf, welches die Takte 3 und 4 des Vordersatzes dieses Abschnittes umfafst, und an das zweite Motiv des Hauptsatzes in seiner früher hervorgehobenen Umbildung erinnert:

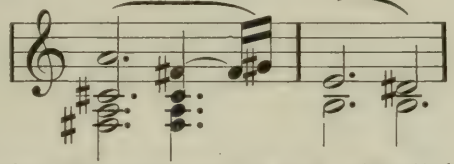


Der Nachsatz wiederholt zunächst den Vordersatz in höherer Lage, kommt aber (es ist das sehr bezeichnend für die einschneidende Schärfe und die Unruhe des Ausdruckes dieses Satzes) zunächst nicht zum Abschlusse, sondern hängt an die im vierten Takte erreichte Dominantharmonie Anhänge, die bis zuletzt auf den charakteristischen Abschluſs von Vorder- und Nachsatz Bezug nehmen. Auch hier ist der Ausdruck scheinbaren Ermattens, wie er in den letzten Takten zum Durchbruche kommt, in der vollendetsten Weise motiviert: durch die abwärts steigenden Linien und die mehrfache Wiederholung eines und desselben Tones in der Oberstimme. Die bis zum drittletzten Takte jedoch andauernden Accentverschiebungen verraten, daſs im folgenden alle die berührten Gegensätze, die sich in dieser Sonatendichtung in gröſserer Häufung als in einer anderen der früheren finden, in schärfster Weise abermals aufeinander prallen werden.

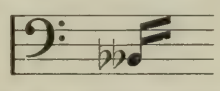
Auch den Schluſssatz hatten schon die ersten Skizzen angedeutet; freilich nicht in der schlieſslichen Form:



Beethoven geht nun sogleich in den Durchführungsteil über, der sich als ein wahrhaftes Riesenwerk harmonischer und thematischer Grofszügigkeit darstellt. Der Abschnitt umfafst 69 Takte und benutzt beide führende Themen mit der Modulationsgruppe. Die Durchführung beginnt in E dur. Wir bemerken hier wieder einmal die elliptische Art des Ausdruckes; das abschliefsende as ist enharmonisch als Tonika von gis moll umzudeuten, und so ist der Sprung nach E dur nicht so entlegen, als es scheint. Dafs der Satz so, und nicht etwa als »eigentlich« in Fes dur stehend aufzufassen ist, ergibt ein kurzer Blick auf den Modulationsgang. Zunächst erscheint die Stimmung gegenüber der des Beginnes der Sonate um vieles gefesteter. Das zeigt sich an der hellen Tonart und der Einfügung des markigen Zwischengliedes:

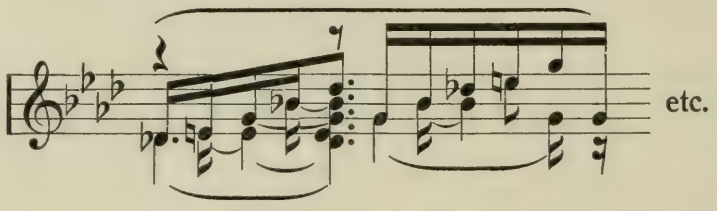


Dann aber setzt das Hauptmotiv mit plötzlichem Umschwunge der Stimmung in e moll ein und beherrscht in reichstem Wechsel der harmonischen Farbengebung den ganzen nächsten Abschnitt der Durchführung, so, dafs es abwechselnd im Basse und in der Oberstimme auftritt. Nacheinander werden e moll, die Dominantseptimenharmonie von c moll, dessen tonische Harmonie und die korrespondierenden Harmonien in As dur, darauf die Septimenharmonie der siebenten Stufe dieser Tonart berührt. Hier kommt es aber zu keinem eigentlichen Abschlusse: im Basse wechselt das tiefe as mit a, das man in diesem Falle als:

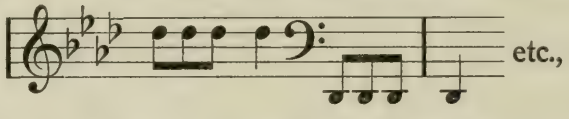


aufzufassen hat, während die Oberstimme unausgesetzt den Ton ges accentuiert, so dafs die Bewegung auf der Dominantseptimenharmonie von Des-dur ins Stocken kommt. Hier setzt die Modulationsgruppe ein, in der die Terzensprünge in um-

gekehrter Richtung wie zu Anfang erfolgen. Der Satz wendet sich nun in einer der ersten Fassung gleichen Weise dem Seitenthema zu, verzögert aber dessen Eintritt durch Einschiebung einiger Takte. Im folgenden bemerkt man leicht die Motivzerlegung und die mehrfarbige harmonische Grundierung des Satzes: der Ausdruck wird durch alles dies treibender und stürmischer, und so schliefsen sich denn in konsequenter Weise die wild einherjagenden Rhythmen:



an die gleichmäfsig wogenden Figuren des Seitensatzes an; sie führen zum Ende der Durchführung und zum Beginne des dritten Teiles. Während die breiten Arpeggien-Figuren immer höhere Bahnen gewinnen, tritt ihnen in der Höhe durch das hartnäckig seine Stelle behauptende g das hemmende Moment gegenüber. Es ist das eine Erscheinung, die wir schon oft hervorgehoben haben und die hier nicht weiter erörtert zu werden braucht. Dann schreiten beide Stimmen gleichmäfsig abwärts, und in der Tiefe tritt das umgebildete zweite Motiv:



den Sturm mit gröfsester Gewalt beschwörend, hinzu. Damit ist die Durchführung zu Ende und der Satz nach der Dominantharmonie der führenden Tonart geleitet. Man empfindet überall hier die sichere Kraft des Ausdrucks, die die gewaltigen Tonfluten mühelos leitet und sich niemals in problematische Irrgänge verliert. Da ist kein Zug, der nicht zum anderen pafste, keiner, der trotz aller gegensätzlichen Bildungen und ihres stäten Wechsels, nicht in strengstem Zusammenhange mit dem Ganzen erschiene. Das ist eben die unvergleichliche Schärfe der Beethovenschen

Logik, die die Gedanken bis in ihre letzten Konsequenzen durchdenkt und mit souveräner Macht über die Materie gebietet.

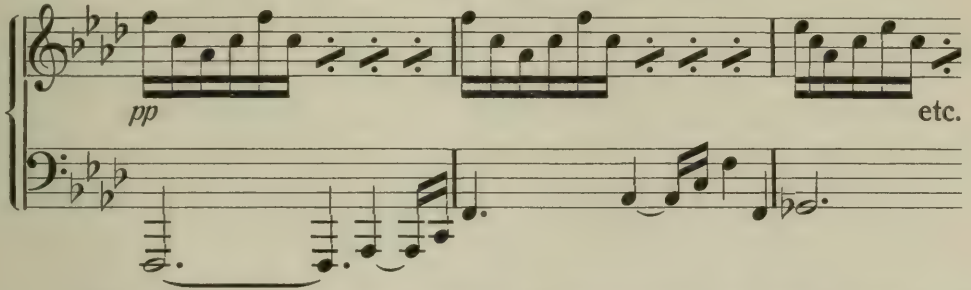
Ist in Wahrheit der Durchführungsteil der Kulminationspunkt des Sonatensatzes, so mufs sich hier der Grund dafür finden lassen, weshalb man das Werk mit Vorliebe als: »Sonata appassionata« bezeichnet. Es steht zu vermuten, dafs der Ausdruck auf einer mifsverständlichen Auffassung des Beiwortes beruht; ebensowohl auch auf einer einseitigen Ansicht von Beethovens Wesen. An den Sprachgebrauch der modernen Psychologie hat man bei der Wahl des Ausdruckes schwerlich gedacht, wohl aber die mächtigen Steigerungen in der Sonate als über das Normale menschlicher Empfindungen hinausgehend empfunden. Indem man so Affekt und Leidenschaft miteinander verwechselte, kam man dazu, als ein besonderes Kennzeichen zu betrachten, was mehr oder weniger allen Werken des Meisters gemeinsam ist: die plötzliche, dem Uneingeweihten unerklärliche Steigerung des Affektes. Wir wissen, sie ist ein integrierender Teil von Beethovens innerstem Wesen; da sie nun in diesem Werke in der Tat weit über die Grenzen, die Beethoven in anderen Schöpfungen innehält, hinausgeht, so mag man die Bezeichnung des Werkes als »leidenschaftliche Sonate« im Sinne der philosophischen Ausdrucksweise immerhin beibehalten, sich aber daran erinnern, dafs mit ihr nichts gesagt ist, was die Sonate völlig aus ihrer Umgebung heraushöbe.

Das Auftreten der retardierenden Figur am Schlusse des die Durchführung beendenden Orgelpunktes, der sich auch hier nicht als eine im eigentlichen Sinne des Wortes »liegende« Stimme darstellt, hat von selbst die Erinnerung an das führende Thema geweckt. So verknüpft sich mit innerster Folgerichtigkeit der zweite mit dem dritten Teile der Sonate. Dafs überhaupt die Stimmung nach jenem gewaltigen Ausbruche in die des Anfanges mit der grauen Dämmerfarbe seiner Harmonien zurücksinken kann, das liegt eben in Beet-

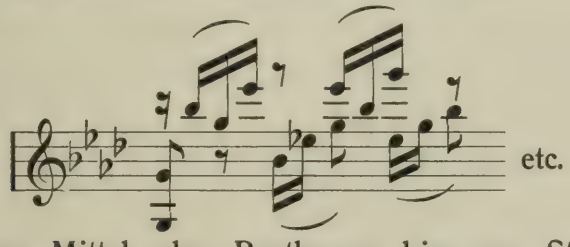
hovens ganzer Art begründet. Darüber ist schon genügendes gesagt worden. Es ist aber selbstverständlich, dafs auch hier der Beginn des Werkes nicht einfach wiederholt werden konnte. Was hat sich nicht alles an leidenschaftlicher Entladung in den voraufgegangenen Abschnitten zusammengedrängt! Hier finden wir nun zunächst dem wieder auftretenden Thema in dem unheimlich zitternden und leise dröhnenden c des Basses ein neues Moment beigesellt. Es war an sich nichts neues, dafs Beethoven das Thema über dem Quinttone des zu Grunde liegenden Akkordes aufbaute; in derselben Weise fanden wir den Seitensatz des ersten Allegro in Op. 13 eingeführt, und auch die ersten Takte des ersten der drei dem Grafen Rasoumoffsky gewidmeten Quartette Op. 59, um nur dies Werk noch anzuführen, ruhen über der Quartsextlage des tonischen Dreiklanges. Durch den Quintton des Basses, mit dessen Erscheinen Beethoven auf den treibenden Rhythmus der Modulationsgruppe zurückgreift, rückt das Hauptmotiv in eine, sozusagen, noch drohendere Beleuchtung; andrerseits wird die Auslösung der Spannung beim Auftreten des zweiten Motives eine intensivere. Damit ist gleichzeitig angedeutet, dafs die inneren Gegensätze, die wir im thematischen Wurfe selbst bemerkten, sich hier zu noch grelleren Kontrasten auswachsen werden. Und was könnte in dieser Richtung erschütternder und zugleich befreiender wirken, als der riesenhafte Aufschwung, den das wie in Erz gepanzerte Hauptmotiv bei seinem Erscheinen in F dur nimmt?

Die Erweiterungen gegenüber der Fassung des ersten Teiles sind leicht zu erkennen; mehr und mehr festet sich die Stimmung und ringt sich der kämpfende Geist durch den Ansturm feindlicher Gewalten hindurch: daher das häufigere Auftreten des heller gefärbten Hauptmotives mit seinen wuchtigen Accenten; daher das nun in F dur erscheinende Seitenthema, daher die besondere Auffassung des Schlufssatzes, dessen Stellung im Organismus des Ganzen man hier geradezu als eine episodische

bezeichnen kann; daher vor allem die mit unerhörter Kraftentfaltung einherstürmende gewaltige Koda, die sich aus dem Schlufssatze durch einfachste Weiterspinnung des Gedankens ergibt und durch das erste Thema eingeleitet wird:

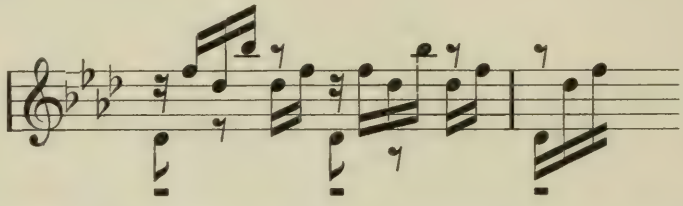


Überall erkennen wir grellste Gegensätze in der Seele des Meisters um die Vorherrschaft kämpfend; mit unvergleichlicher Sicherheit ringt sich der Geist aus den trüben Regionen, die der Schlufssatz berührte, zu der ruhigen Heiterkeit und sicheren Bestimmtheit des Seitensatzes durch. In diesem Übergange wird man leicht das uns längst vertraute Mittel der Motivteilung und die aufwärts geführten Linien, die den Umschwung der Stimmung besiegeln, erkennen können. Ebenso läfst sich nicht übersehen, dafs das Seitenthema in der Koda immer höhere Lagen gewinnt. Wie ein Triumphator geht es seine stolze Bahn. Zu ihm treten in diesen rhythmisch überaus lebendigen Bildungen neue Äufserungen stolzester männlicher Kraft:



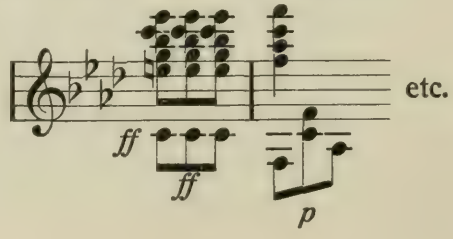
Auch das Mittel, das Beethoven hier zur Steigerung des Ausdrucks anwendet, haben wir schon früher kennen gelernt: die allmähliche Verkürzung der Dauer der harmonischen Basis. Der erste Abschnitt von zwei Takten wird durch den Ges dur-Dreiklang bestimmt, der folgende, der gleichfalls zwei Takte umfafst, durch den verminderten Dreiklang a—c—es, der nach b moll

weist. Der Tonika dieser Tonart gehört die nachfolgende Takthälfte. Und so geht es weiter: zunächst wechselt die Harmonie von Takthälfte zu Takthälfte, dann ändert sie sich mit jedem Taktviertel. Reiht man die tiefsten Töne der die berührten Abschnitte bestimmenden Harmonien aneinander, so ergibt sich eine der bekannten Beethovenschen geraden Linien, wie wir sie schon oft fanden. Das Ende des ganzen Abschnittes zeigt in diesen Bildungen:

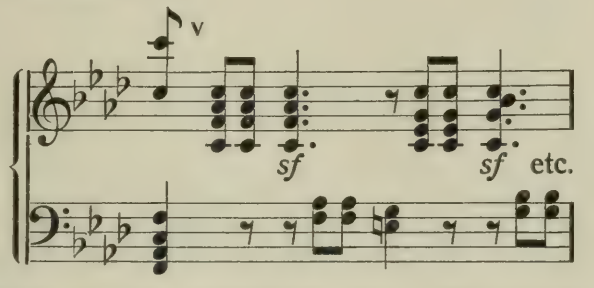


in denen die charakteristischen Dreischläge des umgebildeten zweiten Motives auftreten, das hier ganz unerwartete Erscheinen des retardierenden Momentes. Mit ihm verknüpft sich das in ruheloser Hast durch alle Klangregionen jagende, wie nach einem festen Halt suchende Arpeggio der folgenden Takte, dessen harmonische Basis die gewöhnliche Kadenzformel ist. Deren Abschluſs wird durch die hier eingeschobenen, das erwähnte Motiv in den beiden schon früher benutzten Richtungen bringenden Takte verzögert. Es ist dies mit nichten ein nur musikalisch wirkendes Mittel, den Einsatz des zweiten Themas bei »più Allegro« spannender zu gestalten; es deuten diese Takte vielmehr auf den fortdauernden Widerstreit der dem Satze zu Grunde gelegten Stimmungen hin.

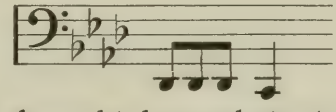
So motiviert die doppelte Form des Motivs denn auch den schlieſslichen Abschluſs des Satzes. Wir sehen hier den Kontrast auch gleich wieder beim Beginne mächtig:



auf die gewaltigen Schläge folgt der piano-Einsatz des Themas. Weiterhin herrscht derselbe Gegensatz in dem energisch anschwellenden Seitenthema und den in gewaltiger Kraft pochenden akkordischen Schlägen:



deren Bewegung immer gewaltiger und dröhnender anschwillt. Dafs sie auf das Motiv:



zurückzuführen sind, braucht kaum betont zu werden. Auf sie folgt, in den letzten Takten, der nochmalige Einsatz des Hauptmotives, mit dem der Satz, immer leiser werdend, verklingt.

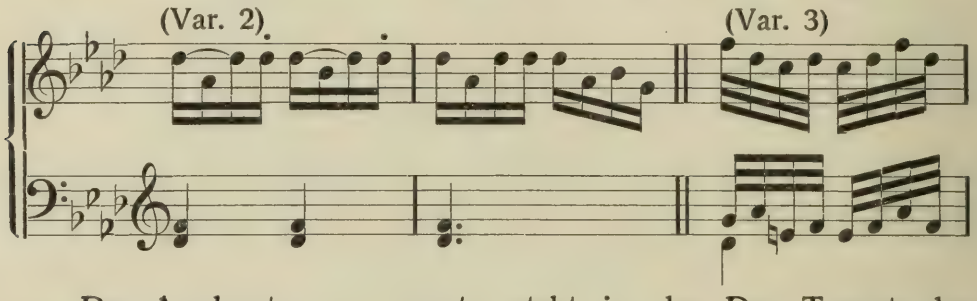
Aus diesem Fortwirken der beiden psychischen Grundmotive folgt die innere Notwendigkeit, dem Satze andere folgen zu lassen. Zu einem eigentlichen Resultate, in dem die eine oder die andere Stimmung andauernd überwöge, ist es nicht gekommen. Was Beethoven hier erreicht hat, das ist nach gewaltigstem Kampfe leidenschaftlich bewegter Gegensätze ein flüchtiger Augenblick der Ruhe, aus dem nun im folgenden Satze das ernste Andante aufkeimt.

II. Satz.

Der zweite Satz knüpft nicht unmittelbar an den ersten an, dessen Abschlufs das wohl zu beachtende Fermatenzeichen trägt; dort herrscht nach allem leidenschaftlichen Ringen seelische Erschlaffung und Abspannung, hier das Gefühl wieder erlangter Ruhe des Gemütes, tiefe Friedensstimmung.

Zu den Variationen, die den zweiten Satz der Sonate

bilden, haben sich einige Skizzen erhalten; sie weisen aber nur den Anfang und das jedem Abschnitte zu Grunde liegende Figuralmotiv auf. Das Thema selbst ist in ihnen nicht enthalten. Nottebohm vermutet, es sei früher aufgezeichnet worden, als die andern Teile der Sonate. Die Form der Entwürfe deckt sich nicht mit der endlichen Fassung, doch ist die Steigerung der Abschnitte gegeneinander auch schon in ihnen vorgesehen:



Das Andante con moto steht in der Dur-Tonart der grofsen Unterterz der die Sonate beherrschenden Tonart; sein Thema ist eine zweiteilige Periode von 16 Takten, deren Vorder- und Nachsatz abgesehen von der Einfachheit der in ihnen verwendeten Harmonien nur wenige Züge miteinander gemein haben. Der Vordersatz gliedert sich in zwei Unterabschnitte, der Nachsatz, seiner bewegteren rhythmischen und melodischen Gestaltung entsprechend in deren vier von je zwei Takten. Jener ist das Bild feierlich erhabener Ruhe. Der Nachsatz ist eine unschwer erklärbare Folgeerscheinung des Vordersatzes: trotz aller scheuen Zurückhaltung flutet sehnsüchtiger Drang durch das hoheitsvolle Gebilde. Dem entsprechen im Nachsatze die aufwärts steigende Bewegung, die dreimal von derselben Stelle aus beginnt und immer höhere Bahnen erreicht, die energischere Rhythmik und die erhöhte Zahl dynamischer Vortragszeichen. Wie ist das alles so unendlich einfach und doch so grofs zugleich, wie voll von ernster Schönheit und Würde und hymnischer Erhabenheit.

Ebenso einfach wie das Thema sind die Variationen behandelt. Beethoven hat sie nicht ausdrücklich so bezeichnet. Dafs er jeden kontrapunktischen und harmonischen Prunk

bei Seite liefs und zu der mäfsig bewegten Melodie nur einige wenige, sie in verschiedener Weise umspielende Figuren ersann, ist natürlich nicht ohne tiefe Absicht geschehen. Hätte er hier in der ihm geläufigen Art Variationen geschaffen, in denen durch allerhand fernliegende Kombinationen das Thema in die verschiedenste Beleuchtung gerückt worden wäre, hätte er so einen durchaus selbständigen Satz geschaffen, so wäre die Fortführung der Sonate durch das Finale in der Weise, wie es jetzt geschieht, unmöglich geworden: die Ruhe, welche das Andante kündet, ist keine dauernde, der Kampf des Beginnes des Werkes ist noch nicht ausgekämpft. Um das erkennbar zu machen, durfte kein irgendwie aufdringliches satztechnisches Moment im Andante in den Vordergrund treten, das den Sinn vom Thema selbst abzulenken geeignet war. So ist also das ernste, in wahrhaft frommer Inbrunst sich allmählich steigernde Lied, das der Meister im Andante gesungen, nur ein Augenblick in der bewegten Flucht der Erscheinungen, die diese Sonate enthüllt. Die Variationen betonen nur in nachdrücklicher Weise die im Thema selbst liegenden psychischen Motive, es treten ihnen aber keine neuen Züge zur Seite. Dadurch wird die Einheit der Idee, die hier, um das nochmals zu betonen, nur ein vorübergehendes Stimmungsmoment verlangte, gewahrt.

Die Beschränkungen, die Beethoven sich in den Variationen selbst auferlegt hat, zerstören in keiner Weise das Interesse an dem Satze; im Gegenteil wird man nicht müde, gerade diese Variationen und die vollendete Kunstfertigkeit, die sie geschaffen, zu bewundern. Den Umformungen des Themas im einzelnen nachzugehen ist nicht nötig. Nur auf einiges wenige sei aufmerksam gemacht. Zunächst darauf, wie Beethoven nach dem Abschlusse der ersten, durch die nachschlagenden Baſstöne, besonders in ihrem zweiten Teile recht gewichtig auftretenden Variation sofort wieder in die ruhigsten Bahnen einlenkt: er löst in der folgenden Variation die Akkorde in gleichmäfsig und

sanft bewegte Sechszehntel-Figuren auf, wodurch die kontrapunktierende Unterstimme als Melodieführerin erscheint. Die nächste Variation, die mit der in Zweiunddreifsigstel-Notenwerten gehenden Begleitung erscheint, wird durch die von vier zu vier Takten erfolgende Verkehrung der Stimmen auf die doppelte Taktzahl gebracht. Wer den Satz aufmerksam durchliest, wird in ihm ein neues Beispiel von Beethovens oft sorgloser Orthographie finden.

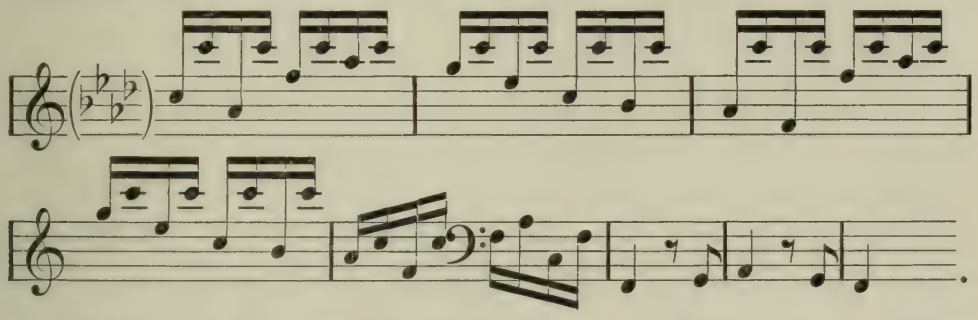
Die letzte Variation, die sich in ihrem Verlaufe immer glänzender entfaltet (insbesondere sind hier die Accentverschiebungen zu beachten), führt in das Thema in seiner ursprünglichen Lage zurück. Aber wir bemerken hier wieder dieselbe Erscheinung: wenn auch die Variationen in den Gedankenkreis des Themas gebannt blieben, so haben sich doch die ihm zu Grunde liegenden Stimmungen in ihnen vertieft und erweitert. Eine derartige Entwicklung bedingt bei Beethoven in jedem ähnlichen Falle die nicht unwesentliche Erweiterung eines wiederkehrenden Gedankens. Dieser hat hier eine doppelte Aufgabe zu erfüllen: einmal die rein formale der Abrundung des ganzen Satzes, und dann die andere: er soll in den folgenden Satz überleiten.

Eine blofse Wiederholung des Themas ist demnach hier nach dem psychologischen Zusammenhange des Ganzen nicht angezeigt. So sehen wir denn die ursprüngliche Gleichgewichtslage des Themas beim Abschlusse des Andante sowohl durch die Sprünge aus der einen Oktave in die andere als auch durch die hinzugefügten breiten Bafslinien gestört. Es ist nicht mehr die feierlich-stille Sicherheit des Ausdrucks, wie sie zu Anfang herrschte; ein Gefühl der Unruhe macht sich geltend, und der Zusammenhang mit der ersten Fassung ist nur noch ein äufserlicher. Der Nachsatz wird nicht beendet; an die Stelle des kadenzierenden Abschlusses des Anfanges tritt, erst pianissimo, und dann fortissimo und in hoher Lage wiederholt, das breite Arpeggio durch die Töne der verminderten Septimen-Harmonie der 7. Stufe von

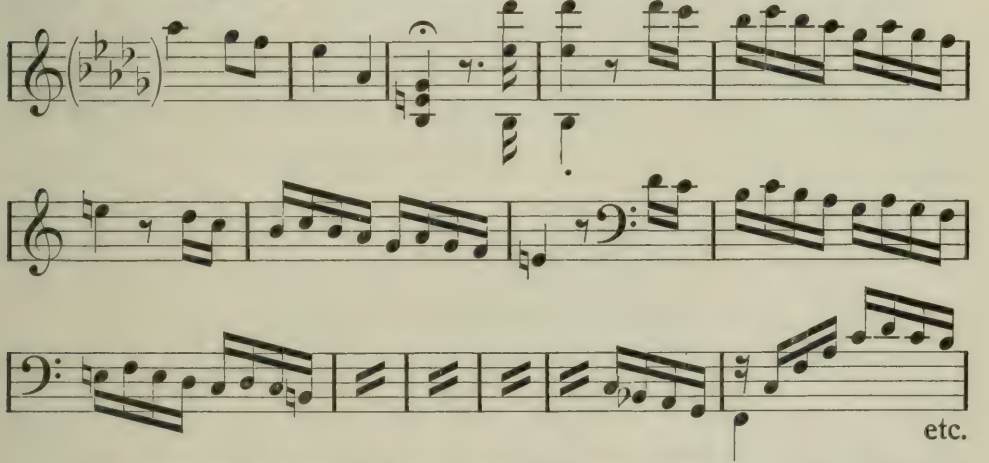
f moll, worauf das Finale mit den erschütternden Akkordschlägen, die am Anfange des »Allegro ma non troppo« stehen, seinen stürmischen Lauf beginnt.

III. Satz.

Zum letzten Satze liegen mehrere Entwürfe vor, deren einer, mit »ultimo pezzo« überschrieben, die von der schliefslichen ganz abweichende Fassung zeigt:



Dürfen wir wagen, nach der mageren Skizze zu urteilen, so wäre aus ihr möglicherweise Etüdenhaftes geworden, etwas das sich dem reichen Inhalte des Voraufgegangenen nicht ebenbürtig angeschlossen hätte. Eine zweite Skizze zeigt das jetzige Hauptmotiv gefunden, nur hat die Überleitung zu ihm noch nicht die endgültige, rhythmisch einschneidende Art erfahren:

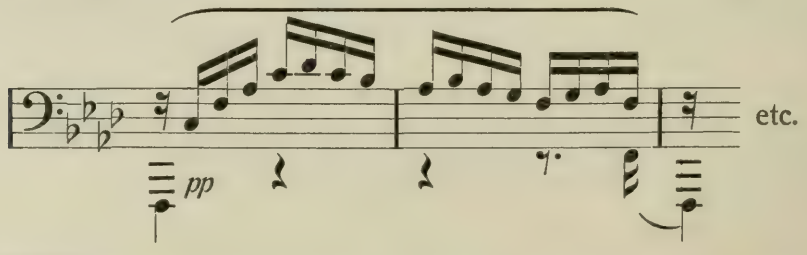


Die ersten fünf Takte des Finale beherrscht ein rhythmisch-scharfes, vom dritten Takte ab in seinen Werten gekürztes Motiv, das im ganzen Verlaufe des Satzes nicht mehr wieder-

kehrt. Beispiele solcher Einleitungen sind selten; offenbar hat dies schneidend-heftige Motiv nur die eine Aufgabe, die Erinnerung an die schöne Traumwelt des Voraufgegangenen mit unerbittlicher Gewalt zu zerstören. Nirgendwo in der ganzen Musik-Litteratur vor Beethoven ist der verminderte Septimenklang in der eigentümlichen Bedeutung wie hier zu finden.[1])

Eine umheimliche Schwüle und beängstigende Spannung legt sich mit diesen scharfen Rhythmen in plötzlicher Heftigkeit auf die Seele des Hörers; und das angstvolle Gefühl steigert sich in der gewaltigsten Weise in den folgenden Takten, in denen Beethoven die Auslösung der Spannung immer wieder hinausschiebt. Erst der 20. Takt berührt abschliefsend die Tonika f, während in den vorhergehenden Takten die Taktaccente nur mit den Tönen des Septimenklanges zusammentrafen. Eine weitere Steigerung liegt darin: im 7. Takte vor dem Eintritte des Hauptmotivs beginnt, wie leicht zu sehen, ein umkleideter Orgelpunkt auf der Dominante; zwei und einen halben Takt hindurch wird dies c accentuiert berührt, dann aber tritt es durch die Tieferführung der Linie um einen halben Ton an die zweite Stelle der Sechzehntel-Gruppen, um erst im letzten Takte vor dem Abschlusse wiederum als accentuierter Ton zu erscheinen.

Mit dem abschliefsenden Kontra-F des Basses beginnt der Hauptsatz des Finales. Der Zusammenhang des Hauptmotivs mit dem in Takt 5 ff erschienenen liegt klar auf der Hand. Den Anfang:



[1]) Die Harmonielehre läfst alle Septimen aufser denen der Akkorde der 5. und 7. Stufe »vorbereitet« erscheinen; diese in erster Linie nicht wegen ihres weicheren Klangcharakters. Dafs alle derartigen Be-

macht eine neuntaktige Periode, deren letzter Takt ihre Wiederholung einleitet. In dieser tritt zu dem führenden Motiv ein der ersten Fassung fremdes Begleitmotiv, das ebenso wie die in den Schlufstakten zu findenden Synkopenschläge seinen Ausdruck wesentlich erhöht. Was wir in Op. 53 und im ersten Satze dieser Sonate bemerkten, die Wiederholung der führenden Motive auf tieferer oder höherer Sekunde, das sehen wir auch hier: das Hauptmotiv beginnt zweimal von c, und dann von des aus.

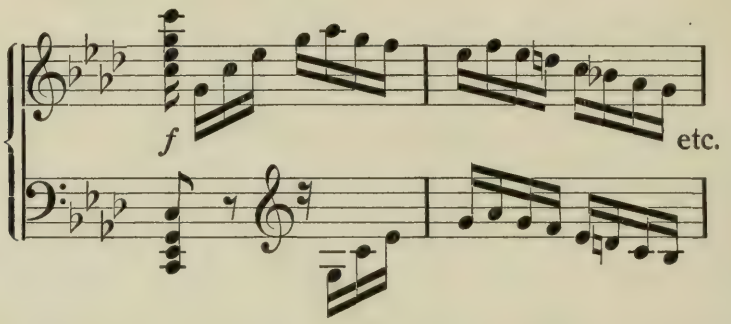
Mit Hilfe des vorhin erwähnten Terzenmotives bildet sich bei dem zweiten Abschlusse in f moll unter Beibehaltung der Sechzehntel-Bewegung ein Halbsatz, der gleich darauf von der Dominante und in modulatorischem Durchgange von der Dominantseptimenharmonie von b moll ausgehend erscheint und in dieser seiner letzten Fassung einen kadenzierenden Zusatz von drei Takten erhält. Die folgenden Takte bringen dieselbe Gliederung der unter Versetzung der Stimmen erscheinenden Takte, so jedoch, dafs die nun im Basse liegende Figuration einen breiteren Raum einnimmt.

Das wild rollende Hauptmotiv kehrt darauf wieder, erfährt jedoch den Zusatz dynamischer Bezeichnungen: man erkennt auch hieraus wieder, wie die ganze mittlere Partie, von der eben die Rede war, mit ihren scharfen Accentzeichen und dem eigentümlich rufenden Rhythmus des kurzen Motivs eingewirkt haben. Der unheimlich drohende Ausdruck des Hauptmotives wird wesentlich auch noch dadurch verschärft, das ihm Beethoven in der Begleitfigur:

stimmungen nur relativen Wert haben, erkennt man an unserem Beispiele in hohem Grade: was könnte schärfer sein und einschneidender, als dieser verminderte Septklang, dessen besondere, weite Terzquartsextlage übrigens gleichfalls das ihrige zur Eigentümlichkeit des Klanges beiträgt.

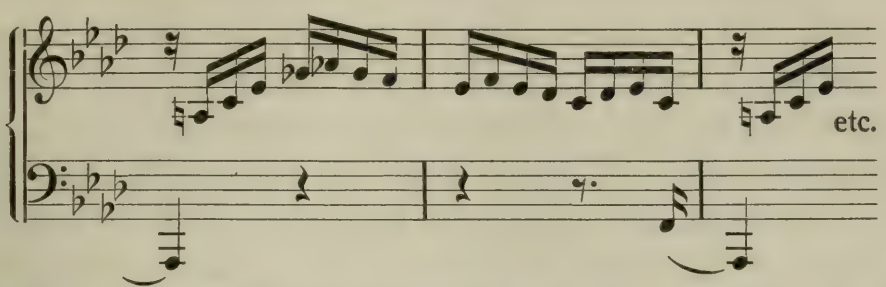
ein neues, kräftig voran treibendes Moment beigesellt. Das Hauptmotiv entfaltet sich hier nicht in der ersten Weise. Beethoven bildet mit ihm drei nicht ganz gleichartige Abschnitte von je zwei Takten, von f moll nach c moll durch dessen Dominantharmonie gehend; hieran schliefsen sich selbständige Anhänge von 21 Takten, welche die Tonart c moll immer bestimmter ergreifen.

In ihr beginnt das Hauptmotiv abermals, sekundiert von einer den Anfang seines Ganges nachahmenden Unterstimme:

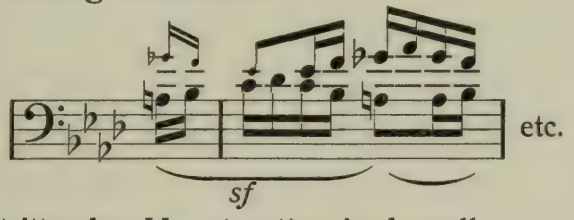


es erfährt jedoch eine andere als die bisherige Weiterführung, indem sich der abwärtssteigende Lauf fortsetzt; ihn begleiten kräftig pochende akkordische Schläge. Das wiederholt sich einmal, dann werden nur noch die Akkorde und die Skalenfigur der Begleitung benutzt, um die Modulation über f moll in plötzlichem Übergange nach der verminderten Septimenharmonie der 7. Stufe von b moll, deren Spitze hier als tiefste Note erscheint, zu leiten; die Auflösung erfolgt erst nach 5 Takten in dem nach dem Doppelstriche beginnenden Abschnitte. Was wir früher schon zu bemerken Gelegenheit hatten, sehen wir auch in diesem Teile des Satzes wieder einmal: sobald Beethoven einmal die strenge motivische Fassung irgend eines Gedankens verlassen hat, ist das ein Zeichen dafür, dafs sich freie Bildungen (hier die Arpeggien) vorbereiten.

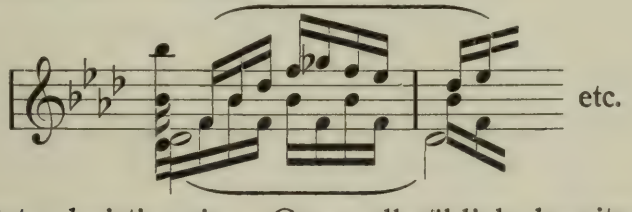
Nach dem Doppelstriche beginnt ein zweiter Abschnitt des Satzes. Er rückt zunächst das Hauptmotiv in neue Beleuchtung:



Durch die Auflösung des Baſstones ges nach f ändert sich die harmonische Bedeutung der Linie a—c—es—ges: sie ergänzt sich mit jenem Tone zum Nonenakkorde, wodurch der Ausdruck des ganzen noch schärfer und schneidender wird. Beethoven erreicht die Tonika von b moll und einen neuen Einsatz des Hauptmotives erst nach ein paar eingeschobenen Takten, die in fugierter Fassung erscheinen:



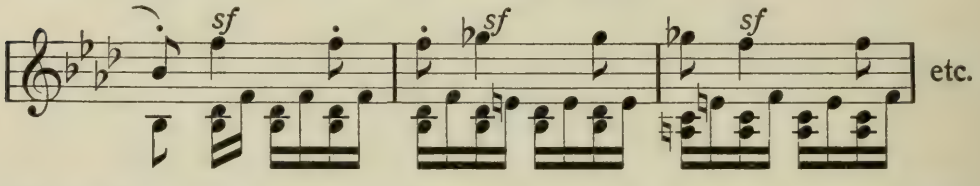
Mit dem Eintritte des Hauptmotivs in b moll



wird der Satz dreistimmig. Ganz allmählich bereiten sich hier neue Steigerungen vor; man bemerke hier wieder, wie sich die akkordische Basis nach und nach verkürzt. Der erste Abschnitt umfaſst vier Takte, er ruht auf dem tonischen Dreiklange von b moll und bringt das Hauptmotiv zweimal, der nächste Abschnitt umfaſst zwar fünf Takte, verflüchtigt aber die Fassung des Hauptmotives dadurch, daſs er im dritten Takte nicht mehr in seinen Beginn zurückkehrt; seine harmonische Basis ändert sich im dritten und im vierten Takt. Dann ändert sich auch das Hauptmotiv selbst, und es tritt in der Höhe eine vierte Stimme hinzu. Dies findet ein Ende mit dem plötzlichen Ab-

schlusse in Cesdur, mit dem das Hauptmotiv abermals eintritt, worauf sich ein Übergang nach bmoll bildet. Das überall versteckte Hauptmotiv, resp. seinen Beginn erkennt man bei einiger Aufmerksamkeit von selbst; auch die Begleitungsfiguren sind durch dasselbe in ihrer Fassung beeinflufst. Es ist nicht unwichtig, sich auch an diesen Stellen daran zu erinnern, was wir über den Weg, auf dem Beethoven nach und nach zu Bach gelangte, sagten: in Mitten ganz homophoner Gestaltungen treibt seine Lust am polyphonen Bilden zuweilen kleine Blüten.

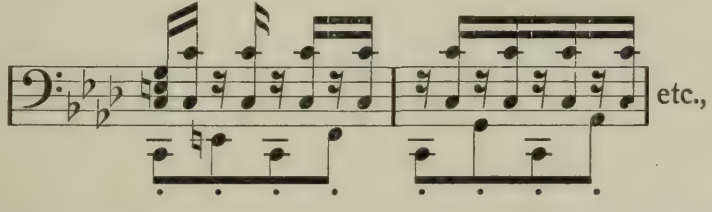
Was sich in dem unruhigen Getriebe des zuletzt berührten Abschnittes andeutete, das erfüllt sich in dem nächsten Teile, dessen Beginn wir schon angegeben haben:



Bis dahin hat sich der Satz wesentlich auf einem einzigen Motive aufgebaut; nun erscheint der neue kräftige, man möchte sagen: knorrige Gedanke mit seinen scharfen Accentrückungen. Er umfafst vier Takte, die mit Hinzufügung der oberen Oktave der Oberstimme wiederholt werden; darauf erfolgt die Versetzung des ganzen Abschnittes nach fmoll. Für ihn sind die Synkopationen ebenso charakteristisch, als die die Sechzehntel-Bewegung des ganzen Satzes wenn auch in anderer Form fortsetzende Begleitung. Man ist an dieser wie an anderen Stellen Beethovenscher Werke veranlafst, neben der Wichtigkeit der Hauptmotive die der führenden rhythmischen Bewegungen, wie sie in den Begleitstimmen hervortreten, zu betonen; so darf man hier sagen, dafs zu dem Leitmotive, wie es sich am Eingange des Hauptsatzes darstellte, sich das andere der Sechzehntel-Bewegung der Begleitstimmen als wichtiger Faktor gesellt, um den Gesamtausdruck des Satzes zu bestimmen.

Der synkopierte Zwischengedanke führt zu einem neuen

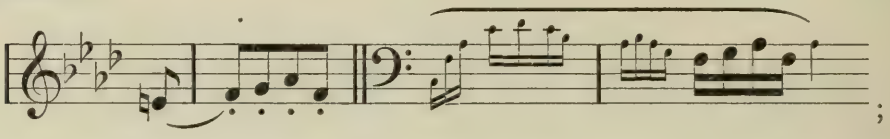
Einsatze des Hauptmotives in fmoll; nach zwei Takten setzt es dann abermals, wie zu Anfang des Satzes von des aus beginnend, ein; man bemerke jedoch seine Kürzung um zwei Takte gegenüber dem Beginne. Dann erscheint es auf die Linie des verminderten Dreiklangs a—c—es versetzt, immer unter Nachahmung durch die Unterstimme. Es mündet in einen breiten Unison-Gang, der abermals den Anfang des Hauptmotives bringt, ein; dieser Gang stürzt, sich in eine Skalenreihe auflösend, zur Tiefe, und von hier aus erfolgt ein plötzlicher Übergang nach Cdur als der Dominanttonart von fmoll. Hier kommt es zu einem kurzen Orgelpunkte auf c:



während dessen die energische Bewegung des Vorhergegangenen in den nachschlagenden pochenden Oktaven der rechten Hand noch aufrecht erhalten wird; in der Tiefe bildet sich über dem beibehaltenen Tone der charakteristische, schrittweise aufwärts steigende Gang, der in der oberen Oktave ausmündet. Daran hängen sich Gruppen von scharf rhythmisierten Arpeggien-Gängen, in denen man leicht den Anfang des führenden Motivs erkennen kann. Diese Gruppen sind zuerst durch ganze Taktpausen getrennt, so dafs diese mit den voraufgehenden drei Takten je einen Abschnitt bilden; dann bilden sich zweitaktige Absätze, die in immer höhere Lagen führen, aber dieselbe Harmonie beibehalten; zuletzt erscheint, in derselben Harmonie, ein breiter Arpeggien-Gang, der die äufsersten Grenzen der Tonregion berührt und durch Kontra-G in die Dominante der Tonart führt. Hier bildet sich ein abermaliger kurzer Orgelpunkt, die Oberstimmen führen die Septimenharmonie durch vier Oktaven aufwärts und wieder zur Tiefe, worauf das Hauptmotiv aufs neue

einsetzt. Wir haben es in den zuletzt berührten Bildungen wiederum mit Niederschlägen psychischer Stimmungen zu tun, in denen der Geist des Tondichters wie traumverloren, gewissermafsen nur noch mechanisch die Erinnerung an den leitenden Gedanken festhält und den Blick in weite Fernen schweifen läfst. Mit dieser fortgesetzten Andeutung des Themas ist aber auch die beste Anknüpfung an den Beginn des Satzes gegeben.

Im folgenden Abschnitte sehen wir Beethoven zunächst das Hauptmotiv selbst, dann aber sogleich seine erweiterte Fassung aufgreifen, der sich sodann ein neues Motiv der Oberstimme beigesellt:



es ist durch Verlängerung der Werte aus einem Teile des Hauptsatzes entstanden und leitet hier eine achttaktige Periode ein, deren thematischer Gedanke wesentlich auf ihm beruht. Das Nächstfolgende bedarf keines erläuternden Wortes. Nach der Wiederholung des ganzen Abschnittes geht der Satz in immer schnellere Bewegung über, und ein kurzer Gang über die Dominante führt zur Koda (Presto).

Sie bringt dem Satze mit den in wilder Bestimmtheit pochenden Akkordschlägen ein neues Moment zu, obwohl hier in der Oberstimme zuweilen die Erinnerung an das Hauptmotiv durchblickt. Der ganze akkordische Abschnitt bildet eine zweiteilige Periode, deren Vordersatz in acht Takten von fmoll nach cmoll moduliert, während der Nachsatz, von der Dur-Parallele ausgehend, über b nach fmoll zurückleitet. Darauf setzt das Hauptmotiv abermals in der ersten Form ein, nur ist ihm eine neue, aus ihm selbst hergeleitete und kräftig pulsierende Begleitstimme beigegeben. Der Ausdruck steigert sich fortgesetzt bis zum Abschlusse des Satzes. Wir bemerken wieder dieselbe Art der Motivteilung, die Beethoven so oft anwendet, um die Ausdrucks-

kraft zu erhöhen: zuerst verschwindet der abwärts rollende Gang des Hauptmotives; dann fallen die gehaltene Note as der Oberstimme und die nachahmende Unterstimme weg, so dafs eine ununterbrochen einher stürmende Gruppe von acht Sechzehntelnoten entsteht. Sie leitet in den eigentlichen Abschlufs über.

Es ist erstaunlich, wie Beethoven es verstanden hat, das im Grunde genommen niemals veränderte Motiv immer wieder in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken, trotzdem die Einschiebsel des Satzes es nur zu vorübergehender episodischer Bedeutung bringen.

Zur Form des Finales ist zu bemerken, dafs sie eine ganz besondere ist; mehr als die Rondo-, hat die Sonatenform hier eingewirkt; wir finden deutlich zwei gesonderte Teile mit Reprise. Aber erst die Durchführung bringt einen zweiten Gedanken, der aber, wie hervorgehoben, nur als Episode zu bezeichnen ist.

Was bedeutet nun dieser letzte Satz im Zusammenhange des ganzen Werkes? Das Wort Egmonts: »Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch; und uns bleibt nichts, als mutig gefafst die Zügel fest zu halten, und bald rechts, bald links vom Steine hier, vom Sturze da die Räder wegzulenken,« das Wort dürfte man dem Finale als Motto überschreiben. Ein unheimlich dahin brausender Sturm ist das Ganze, aber nirgendwo kommt das Gefühl peinigender Angst, dumpfen Verzagens auf. Hoffnung, Mut und Kraft, die Eigenschaften, die Goethe seinem Helden gibt, sie sind auch Beethoven eigen. Wie auch der wilde Aufruhr der Seele toben möge, er wird dem furchtbaren Drucke nicht erliegen: das ist das Gefühl, das uns auch hier nicht verläfst, so mächtig ist die Kraft dieser gleichmäfsigen, gewaltigen Rhythmen, von so elementarer Gewalt ist die harmonische Wucht des Satzes. Nichts von Ruhe, aber auch nichts von Verzweiflung, von stumpfer Preisgabe des Vertrauens auf die eigene Kraft; nichts von versengendem Feuer innerer Zer-

rissenheit, der kein Hoffen mehr blüht. Ein Sturm, der die Atmosphäre reinigt. Wir sehen das Resultat im Werke selbst nicht; aber wir ahnen es. Schon Marx hat mit Recht darauf hingewiesen, dafs es nicht angehe, in dem Satze blofs ein Traumbild angstvoller Nachtstunden zu sehen: »dazu zeigt es zu sichere Folgerichtigkeit«. Sie wird man in der Tat vom ersten bis zum letzten Takte des Werkes nirgendwo vermissen; den dunklen Fluten, die hier in wildem Strome einher brausen, weisen mannhafter Mut und seiner selbst sicherer Sinn ihre Bahnen. So ist der Eindruck, mit dem das Werk uns entläfst, durchaus kein niederdrückender; auch hier vollzieht sich eine wahrhafte Katharsis des Gemütes. Um sie zu erfahren, sie innerlich mit zu erleben, bedarf es freilich eines über die Äufserlichkeiten des Werkes hinweg auf den Kern der Sache dringenden Einlebens in die erhabene Tondichtung.

Auch dies Werk wird mit Shakespeares »Sturm« in Verbindung gebracht. Mit wieviel Recht, braucht nach dem hier und weiter oben Gesagten nicht mehr weitläufig auseinander gesetzt zu werden. Aus sich selbst und seinem bewegten Innenleben hat Beethoven die Anregung zu seinem Werke empfangen, nicht von aufsen her. Wenn sich ihm ein rhythmisches Geräusch in irgend ein musikalisches Motiv umsetzte, wenn ihm irgend ein Dichtwerk, dessen Gedankengehalt sich seiner Vorstellungswelt näherte oder in ihm aufging, einen Impuls in ganz bestimmter Richtung gab, so war das bei seiner raschen Empfänglichkeit für tiefe und rechte Kunst nur natürlich. Aber es war nur die erste Richtung, zu der er den Anstofs auf diese Weise empfangen konnte, nicht unbedingt auch empfangen mufste. Schon Reichardt hat in einem Briefe an seine Frau vom 10. Dezember 1808 gefühlt, dafs Beethoven den Gestalten, die seiner Fantasie von aufsen nahe traten, gegebenen Falles viele Züge seines eigenen Wesens lieh. Er spricht von der Coriolan-Ouvertüre: »Mir kam dabei die Bemerkung, dafs Beet-

hoven sich selbst darin noch besser dargestellt, als seine Helden«. Unsere Sonate hat, können wir sie überhaupt zu Shakespeare's Dichtung in Beziehung setzen, das mit ihr gemein, dafs man den Titel des Dramas allenfalls auf ihren letzten Satz anwenden kann, mehr aber nicht.

Die, um das Wort zu gebrauchen, Handgreiflichkeit des Sinnes der Motive hat Köhler in einem 1867 gedruckten Aufsatze: »Reflexionen am Clavier« verführt, in dem Werke unbewufste Programmmusik zu finden; und er benennt es darum Situationsmusik aus des Meisters Leben. Der erste Ausdruck braucht nicht widerlegt zu werden, und auch der zweite kaum. Von bestimmten Situationen kann hier überhaupt nicht die Rede sein. Mag man das Werk »Gelegenheitsmusik« nennen: aber dann geschehe das nur in dem Sinne, in dem Goethe seinen Gedichten die entsprechende Bezeichnung gab.

Opus 78:
Sonate in Fis dur.

Zwischen der grofsen f moll-Sonate und der nächsten Sonatendichtung für Klavier liegt ein gröfserer Zeitraum, in dem das vierte Klavier-Konzert, die dem Grafen Rasoumowsky zugeeigneten Quartette, die B dur-Sinfonie, das Violin-Konzert, die Coriolan-Ouvertüre, die 5. und 6. Sinfonie, die Duo-Sonate Op. 69, die Trios Op. 70, die Neubearbeitung der Oper, das 5. Klavier-Konzert u. a. m. fallen, Werke, eines wie das andere geschaffen, dem Wechsel der Tage für alle Zeiten zu trotzen.

»Im Hinblick auf die Grofsartigkeit der beiden ... Werke (gemeint sind die Opp. 53 und 57) ist es erklärlich, wenn Beethoven vorläufig von weiteren Sonatenkompositionen absah, da

er kaum hoffen durfte, sie noch zu überbieten.« Dies Wort Wasielewski's ist abzulehnen, da es geeignet ist, Beethovens Kompositionsart in eine ganz falsche Beleuchtung zu rücken. Wie er bestimmte innere Gründe hatte, in der Zeit, die uns zuletzt beschäftigte, besondere technische Probleme in seinen Schöpfungen zum Austrag zu bringen, so war auch die Veranlassung, sich eine Zeitlang der Sonatenkomposition für Klavier zu enthalten, sicherlich keine äufsere.

Die Fisdur-Sonate erschien 1810 unter dem Titel: »Sonate pour le Piano-forte composée et dediée à Madame la Comtesse Thérèse de Brunswik ... Oeuvre 78. Proprieté des Editeurs. A Leipsic chez Breitkopf & Härtel« ... Entstanden ist sie im voraufgegangenen Jahre und zwar, wie wir annehmen dürfen, auf dem Landsitze des Grafen Brunswik in Ungarn. Der Katalog, den Erzherzog Rudolf von seiner Bibliothek anlegte (ihm pflegte Beethoven handschriftliche Kopien seiner neuen Werke zu überreichen), enthält den Eintrag, dafs die dem Grafen Brunswik zugeeignete Fantasie Op. 77 und die der Schwester gewidmete Sonate im Oktober (1809) vollendet wurden.

Wir haben schon früher von den Beziehungen der Gräfin zu Beethoven gehört. Sie war 1778 geboren, im Jahre der Zueignung der Sonate also 31 Jahre alt. Man kennt ihre Verehrung für den Meister, der sie durch die schöne Aufschrift auf ihr Beethoven übersandtes Bild Ausdruck gab: »Dem seltenen Genie, dem grofsen Künstler, dem guten Menschen von T. B.« Dafs sie nicht Beethovens »unsterbliche Geliebte« war, wurde früher hervorgehoben. Besäfsen wir nichts, was uns über die beiden in Bezug auf diese Frage in Betracht kommenden Frauen, Guilietta Guicciardi und Therese Brunswik, aufklärte, als die ihnen gewidmeten Werke, ihre Sprache würde unzweideutig beweisen, nach welcher Seite hin Beethovens Liebensleidenschaft zielte. Dort, in Op. 27 No. 2 schwärmerisches Klagen, bis zum Paroxysmus gesteigertes Empfinden; hier, in Op. 78, ein behag-

lich-wohliges Gefühl, eine bei Beethoven sonst nicht anzutreffende Weichheit des Empfindens, gepaart mit freundlicher Spielseligkeit, die kein anderes Objekt zum Inhalte hat, als der dem Menschen eigenen Freude an heiterem Tonspiele Genüge zu tun. Keine Spur einer tieferen leidenschaftlichen Regung. Wie hätte Beethoven eine derartige Musik einer verehrten Frau als Liebeszeichen widmen sollen? Beethoven, der sich seiner Macht, den Vertrauten sein Inneres in Tönen zu offenbaren, in vollem Umfange bewufst war? So hat ihn Bettina, so hat ihn Frau von Ertmann gekannt, und so kannten ihn die ihm nahestehenden Brunswiks. In der Erinnerung an die bei den Freunden verbrachten Stunden ruhig-heiterer Behaglichkeit, da ihn liebe Menschen umgaben, und das ersehnte Landleben all seinen beruhigenden Reiz auf den kranken Körper ausüben konnte, schrieb er das der Freundin aus Dankbarkeit gewidmete Werk. Der herzliche Ton der im Verkehre mit den Geschwistern obwaltete, spricht aus den Briefen an den jungen Grafen; von Liebe zu Therese verraten sie nichts. Heifst es in einem Schreiben vom 11. Mai 1807 einmal: »Küfse Deine Schwester Therese«, so ist damit schwerlich eine für einen Liebhaber charakteristische Äufserung gegeben.[1]) Die ganze Zeit empfand, obwohl die Tage empfindsamen Schwärmens schon vorüber waren, doch inniger als die unsere; die Unmöglichkeit rasch zu erreichenden persönlichen Verkehres weckte einen herzlichen Ton brieflichen Umganges, der uns mehr und mehr fremd geworden ist.

Therese Brunswik ist unvermählt gestorben.

Es gibt kein anderes Werk Beethovens, das in gleicher Weise den Eindruck des gewissermafsen fragmentarischen machte, wie die Fisdur-Sonate. Nicht als ob ihr reichster Gehalt fehlte, oder als ob das, was Beethoven in ihr hat ausdrücken wollen, nicht durch sie voll erschöpft worden wäre. Fragmen-

[1]) Wer freundschaftliche Briefe aus der Zeit gelesen hat, weifs, dafs solche Redewendungen öfter darin wiederkehren.

tarisch in dem Sinne einer gewissen Absichtslosigkeit der Form und des Inhaltes: es ist alles wie ein wundervolles Fantasieren, keinerlei bestimmte und strenge Entwicklung der Gedanken zu einem in plastischer Deutlichkeit ausgedrückten Ziele hin, keine vollständige Ausnutzung der angeschlagenen Motive. Diese absichtslose Einfachheit der Sonate paſst recht zu dem (mit guten Gründen anzunehmenden) Orte ihrer Entstehung, der fern ab lag vom lauten Getriebe der Wiener Welt. Hält man alle Züge zusammen, so möchte man auf eine besondere Veranlassung zu ihrer Niederschrift schlieſsen, und es ist nicht ohne weiteres abzulehnen, daſs die Sonate vielleicht das Resultat einer Stunde ist, in der Beethoven vor den Freunden frei fantasierte. Der Wunsch der Gräfin mag Beethoven dann veranlaſst haben, das Gebilde niederzuschreiben. Zu der Annahme mag unter anderen der Umstand führen, daſs Beethoven den Eingang, jene unsagbar herrlichen vier Adagio-Takte, im Verlaufe des Satzes garnicht mehr verwertet und auch andere Motive nicht in der Weise benutzt, wie er das sonst zu tun pflegte.

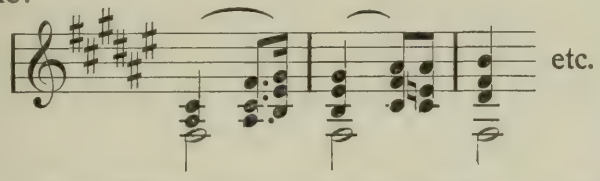
Man erinnert sich der Erzählung Schindlers von der Entstehung von Op. 57: eine Verwechslung ist da sehr leicht möglich; diese, die Fis dur-Sonate mag Beethoven immerhin »in einem Zuge« niedergeschrieben haben. Aus Czerny's Aufzeichnungen wissen wir, daſs Beethoven für seine freien Fantasien neben der Form der Variation und einer anderen, die Gedanken in rascher Folge aneinander reihenden, die Form des ersten Sonatensatzes bevorzugte, in der er den ersten Teil regelmäſsig abzuschlieſsen liebte; einen zweiten Teil bildete Beethoven in solchen plötzlichen Ergüssen seiner Fantasie gewöhnlich ganz frei, jedoch so, daſs er fortwährend Bezug auf die angeschlagenen Motive nahm. Wie man leicht sehen wird, kann von einer im eigentlichen Sinne freien Form, in dieser Sonate nicht die Rede sein. Eher von einer komprimierten. Und so kann Beethoven vielleicht die schlieſsliche Niederschrift der Sonate gerade in der

Durchführung wesentlich gekürzt und überhaupt der Schöpfung nur in allgemeinen Umrissen die Gestaltung der — überdies ja nur vermuteten — freien Fantasie gegeben haben.

Die Sonate ist niemals »populär« gewesen; sie wird's auch nie werden, da sie weder in den Konzertsaal, noch überhaupt vor ein Publikum gehört: ihre Stimmung ist so innerlich-tief, ihre Linienführung so fein und ihre harmonische Färbung so zart, daſs man sie nur für sich allein voll genieſsen kann.

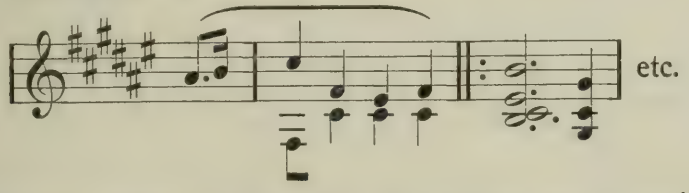
I. Satz.

Zunächst ist etwas über die formelle Gestaltung des ersten Satzes zu sagen. Dem führenden Thema gehen vier einleitende Takte vorauf, die, so einfach die über dem Orgelpunkte auf fis sich aufbauende Melodie auch ist, zum Schönsten gehörten, was wir in der Musik überhaupt besitzen. Dieser Eingangsgedanke:



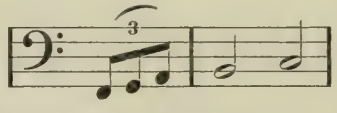
ist in die wundervollsten harmonischen Farben getaucht. Es erscheint zunächst merkwürdig, daſs Beethoven auf diesem, wärmstem Empfinden entströmten Gedanken, im Laufe des Satzes garnicht mehr zurückgreift. Wer sich aber in das Werk einlebt, wird das leicht begreifen können: mit ihm wird nichts anderes bezeichnet als der wundersam reiche Boden, aus dem all das tiefempfundene Treiben des ersten Satzes aufsprieſst.

Der Kerngedanke:



ruht in seinem ersten Abschnitte, abgesehen vom zweiten Takte gleichfalls über dem Tone fis des Basses; die Harmonie wechselt

jedoch, wiederum mit Ausnahme des zweiten Taktes, von Viertel- zu Viertelnote. Man sieht schon aus dem Auftreten der gehaltenen Note, dafs hier nichts von aktiver Bewegung zu finden ist, und so bleibt es auch in der nachfolgenden Entwicklung der führenden Gedanken: es ist ein gleichmäfsiges Auf- und Abwärtswogen, manchmal ein bewegterer Gefühlsausbruch, der sich aber niemals zu leidenschaftlicher Kraft steigert. Wo sich die führenden Gedanken stärker regen, sorgt Beethoven immer durch geeignete Mittel dafür, dafs die Steigerung nicht über ein gewisses Mittelmafs hinauswachse. Man kann den Hauptsatz formell so auffassen, dafs man als leitenden Gedanken nur die ersten vier Takte des Allegro ansieht; oder aber man fafst diese als Vordersatz auf, an den sich der Nachsatz, der dann mit dem Auftreten der Sechzehntelfigur beginnt, anschliefst. Dieser Nachsatz aber kann nicht als durch das Verschwinden dieser Figur beendet angesehen werden, und so müfsten denn auch die folgenden Takte, die bis zum Ende der Triolen reichen, als zum Nachsatze gehörend bezeichnet werden. Es geht wohl nicht an, in einzelnen Bildungen dieses Themas, so in der Triolengruppe usw.:



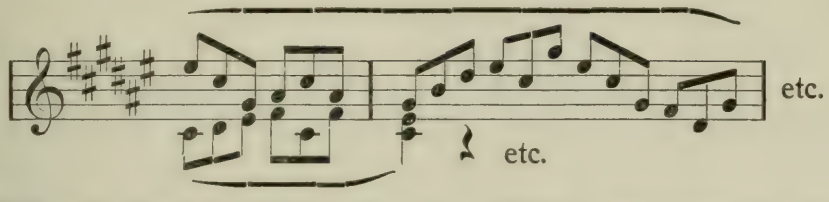
eine Umbildung des Gedankens des Adagio zu sehen; eher liefse sich sagen, dafs in der mit dem Fisdur-Abschlusse einsetzenden fünftaktigen Satzgruppe:

die Oberstimme aus dem Adagio-Thema geworden sei.

An das Ende dieses Abschnittes schliefst sich, durch das den Nachsatz einleitende Motiv begonnen, die Modulationsgruppe. Hier ist eine der oben flüchtig berührten Stellen: trotz der lebhaften Figur, deren rhythmische Bewegung Beethoven vom dritten Takte des Abschnittes an der Oberstimme in ununter-

brochener Folge übergibt, kommt keinerlei aktive Tendenz in den Satz, da Beethoven die schweren akkordischen Säulen in den Baſs einfügt, in denen überdies einige Töne fortwährend dominierend erscheinen. Wir haben dieses Mittel Beethovens, durch einen immer wieder angeschlagenen Ton ein Gegengewicht gegen schnelles Figurenwerk zu schaffen, das seinerseits als Ausdruck lebhafterer Gefühlsregung erscheint, schon oft kennen gelernt. Der ganze Abschnitt moduliert zur Dur-Tonart der Dominante.

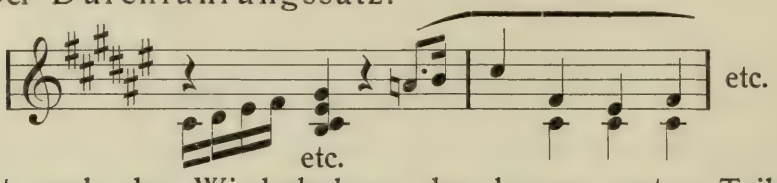
Hier beginnt der Seitensatz:



Er fällt mit dem Schluſssatze so dicht zusammen, daſs man im Grunde genommen beide nicht voneinander trennen kann. Daſs in seinem Beginne im Basse das Triolenmotiv, das den Nachsatz des Hauptgedankens abschloſs, erscheint, ist ebenso wenig wie das Auftreten der Sechzehntel-Figur aus dem Beginne des Nachsatzes zu übersehen. Es gibt kaum eine Beethovensche Sonate, bei der die formale Analyse gleiche Schwierigkeiten machte, wie bei dieser. Überblickt man den Satz, wie er sich bis dahin entwickelt hat, als ein Ganzes, so wird man mehr kleine, in sich abgeschlossene Satzbildungen bemerken, als in irgend einem anderen Werke des Meisters: die vier Takte des Vordersatzes; die zweimal zwei des Nachsatzes; die fünf Takte der darauffolgenden Gruppe, deren Anfangsakkord gleichzeitig das Ende des Themas, wenn wir es als achttaktige Periode fassen, bezeichnet; dann die zwölf Takte der Modulationsgruppe und endlich den Seiten- und Schluſssatz. Aus alledem wird das, was wir oben über das fragmentarische des Satzes sagten, klar werden. Und doch herrscht bei aller rhythmischen Verschiedenheit der

Einzelbildungen eine wunderbare Einheitlichkeit des Ganzen der Stimmung und der besonderen Form nach.

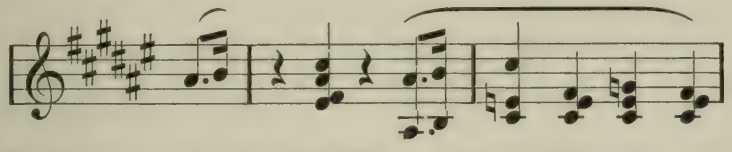
Der Durchführungssatz:



beginnt nach der Wiederholung des kurzen ersten Teiles mit einem eigentümlichen Übergang nach fis moll. Wer könnte es unternehmen, all den unsagbar schönen und duftigen Klangzauber, der sich in der Durchführung offenbart, mit Worten angeben zu wollen? Man vergleiche aber diesen Teil der Sonate mit anderen Durchführungssätzen Beethovens; auch dann wird sich das fragmentarische des Satzes ergeben: es ist überall Andeutung, keine breite Ausführung; und dem entspricht auch der stete Wechsel der Harmonie. Beethoven beginnt in fis moll, die beiden ersten Takte des Themas benutzend, und geht dann in wahrhaft überwältigend schöner und doch überaus einfacher Weise nach A dur, erreicht jedoch auf der zweiten Takthälfte schon gis moll; dann setzt, wie zu Beginn des Ganzen, von der Terz aus das Hauptmotiv im Basse ein, wird einen halben Takt später von der Oberstimme nachgeahmt und zu den zwei ersten Takten des Themas ergänzt. Sobald die Oberstimme mit der melodischen Figuration in Sechzehntelnoten auftritt, erscheint in der Unterstimme nur noch der Rhythmus des das Thema beginnenden Motives, das nun zugleich mit der durchgeführten kräftigen Bewegung der Oberstimme den Satz immer mehr beherrscht, so dafs im Basse eine Zeitlang kontrastierende zweizeitige Rhythmen erscheinen. Durch alle das kommt wohl eine lebhaftere Bewegung zu Stande, aber nichts der weichen Grundstimmung fremdes in den Satz. Das Hauptmotiv verschwindet weiterhin allmählich, es bilden sich Unison-Gänge in Skalenabschnitten, die zum Dominanttone cis führen. Von hier bildet sich leicht die Rückleitung zum Beginne.

Der dritte Teil erweitert zunächst das Figurenspiel aus dem Anfange des Nachsatzes um zwei, und den akkordischen Abschnitt um fünf Takte. Die eingestreuten Accente sind hier reicher, die dynamischen Kontraste schärfer, aber nichts tritt aus dem Rahmen absichtslosen Musizierens heraus. Es ist überaus bezeichnend für die Einheitlichkeit der Grundstimmung, dafs sich weder in der Durchführung noch hier, trotz aller Kontrastwirkungen und Erweiterungen, die so oft bemerkten Beethovenschen Accentverschiebungen einstellen wollen, die in so bezeichnender Weise auf Störungen des psychischen Gleichgewichts schliefsen lassen; hier spricht eben nichts anderes zu uns als wohliges Behagen und inniges Geniefsen.

Alles weitere entwickelt sich parallel zur ersten Fassung; nur fügt Beethoven dem Schlusse eine Koda bei, die eine der schönsten ist, die er überhaupt geschrieben. Welch unbeschreiblich liebenswürdig-heitere Schalkheit liegt in der Andeutung des Hauptmotives in der durch die Pause unterbrochenen Linie:



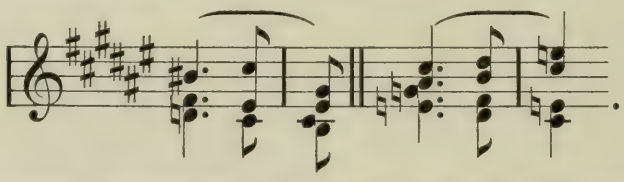
dafs Beethoven mit der Einfügung dieser Pausen, also der Umgestaltung der rhythmischen Bewegung, auf frühere Takte zurückgreift, läfst sich leicht erkennen. Auch hier beim Abschlusse wird trotz des grofsen harmonischen Reichtums, den Beethoven mit übervollen Händen ausstreut, dem Ganzen kein irgend wie fremder und störender Zug beigefügt. So sehen wir die Einheit des ganzen Satzes, trotz der vielen verschiedenen Motive und Elemente, aus denen er sich zusammensetzt, durchaus gewahrt. Offenbar durch die Kürze des Allegros veranlafst, läfst Beethoven auch den zweiten und dritten Abschnitt des Satzes wiederholen.

Ist die Sonate ursprünglich eine freie Fantasie gewesen, so hat Beethoven sie bei der Niederschrift auf jeden Fall gewaltig gekürzt: denn gerade hier ist von einem »sich ausleben«, von

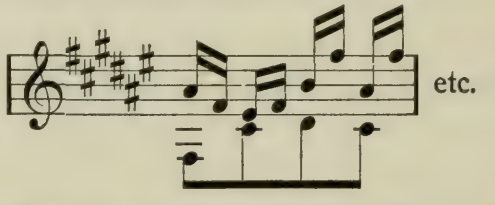
breitem sich ergehen lassen der Gedanken, von dem Czerny als für Beethovens Art freien Fantasierens charakteristisch gesprochen hat, garnicht die Rede: es ist im Gegenteil alles so knapp und kurz gefafst, wie nur möglich; über allem aber ruht ein zauberischer, heller Schein von Schönheit und liebenswürdiger, anmutvoller Innigkeit.

II. Satz.

Leichter ist die Form des zweiten Satzes zu erfassen, obwohl sie sich gleichfalls vom herkömmlichen weit entfernt und auch mit den Beethovenschen Sätzen, wie wir ihnen bisher begegneten, wenig gemein hat. Der Meister hat ihm keine weitere Bezeichnung als »Allegro vivace« gegeben. Wir können die Form am besten zu der des Rondo in Beziehung bringen. Das Thema umfafst drei Abschnitte von je vier Takten, deren beide erste auf leiterfremden Harmonien einsetzen:



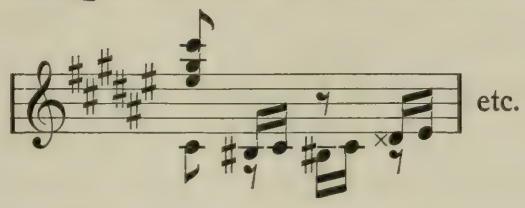
Die rhythmische Parallelität der drei Abschnitte lehrt ein flüchtiger Blick.[1]) Daran schliefst sich ein Seitensatz,



dessen führende Bewegung in Sechzehntelnoten in der Entwicklung des ganzen Stückes einen breiten Raum einnimmt; er gliedert sich in fünf, zweimal nacheinander erscheinende Takte,

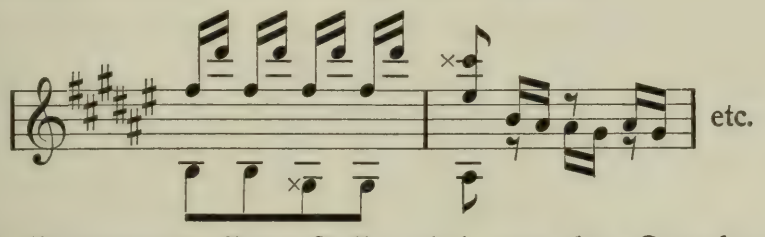
[1]) Die Ausgaben notieren den Beginn des Finale, wie auch im Beispiele angegeben, so, dafs der erste Wert im zweiten Takte ein Achtel ist. Spätere Parallel-Stellen haben, wie auch die Abschnitte 2 und 3 des Beginnes, eine Viertelnote. Ob nicht ein Schreibfehler Beethovens selbst vorliegt, kann man nicht entscheiden.

welche die Tonart Fis dur festhalten, und in zwei nach Cis dur modulierende Anhangstakte. Ein Zwischensatz:

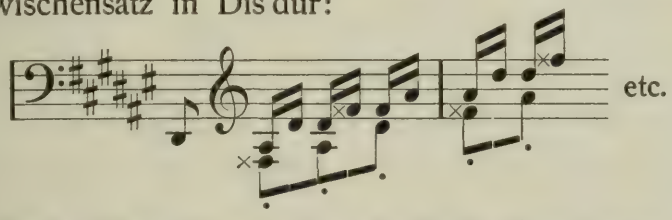


leitet in zehn Takten nach dem Hauptsatze zurück. Er hält die Sechzehntel-Bewegung fest. Damit ist das ganze motivische Material des Satzes eingeführt.

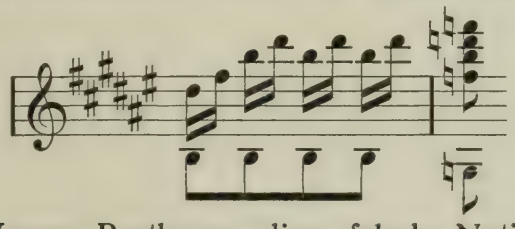
Thema und Seitensatz wiederholen sich; dieser erfährt jedoch eine modulatorische Ausweichung nach Ais dur:



Aus der Fortsetzung dieser Stelle wird man den Grund ersehen, weshalb Beethoven nicht an Stelle der unbequem zu schreibenden Tonart das enharmonische B dur gewählt hat. Die nachfolgenden Takte entfernen sich wieder von Ais dur und münden in einen neuen Zwischensatz in Dis dur:



dieser nähert sich nun in seinem Verlaufe dem ersten Zwischensatze und findet schliefslich durch das überraschende:

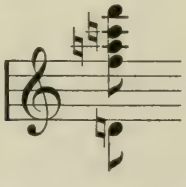
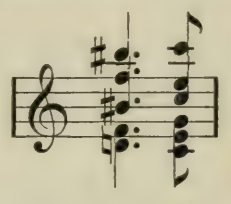


sein Ende. Warum Beethoven diese falsche Notierung an Stelle der richtigen g—h—eis, der Harmonie des Anfanges, gewählt

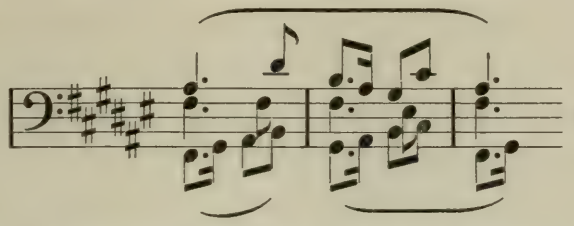
hat, ist nicht einzusehen. Weiter unten findet sich eine Parallelstelle zu dieser Art der Notierung.

Nach der scheinbaren Ausweichung zur Dominantharmonie von C dur setzt der zweite Zwischensatz ein, um nach 14 Takten in die soeben angegebene Harmonie in der anfänglichen Schreibung zurückzuleiten, mit der der Hauptsatz nunmehr wiederum beginnt. Sie weist als Durchgangsharmonie im Sinne des Einganges des Satzes nach Fis dur als Dominanttonart von H dur, und in dieser Auffassung entwickelt sich dann auch das nächstfolgende. Was Beethoven an kleinen Änderungen gegenüber dem Beginne des Satzes hier angebracht hat, sieht man unschwer: zunächst werden die Gegensätze, die in den rhythmischen und melodischen Bildungen des Anfanges angedeutet sind, vertieft, indem die mit piano bezeichneten und durch die abwärts steigenden Linien der Oberstimme charakterisierten Takte durch Verlegung in tiefere Oktaven in ihrer gegensätzlichen Bedeutung schärfer zum Bewufstsein gebracht werden. Dann tritt die den ersten Zwischensatz beherrschende Figur in umgekehrter Folge ihrer Töne auf. Ebenso bemerkt man unschwer, dafs Beethoven sich die Wiederholung des Hauptsatzes in der Mitte des Finales erspart, so dafs die Sechzehntel-Bewegung an sich zu dem eigentlichen den Satz beherrschenden Motive wird.

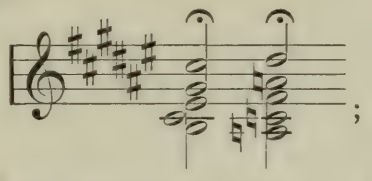
Bei der Rückkehr in den Hauptsatz findet man die schon vorher angegebene Notierungsweise wiederum; zuerst steht:

 und nachher:  etc.

Hiermit kehrt Beethoven in den Hauptsatz in seiner ersten Lage zurück, wiederholt ihn seinem ganzen Umfange nach und gibt ihm einen aus dem zweiten Motive gebildeten lebensfrischen und fröhlich-derben Anhang, der auf der Dominant-Septimenharmonie endet:



An die erste Fermate schliefst sich eine andere mit der überraschenden Tonfolge:



aber zu irgend welchen trüben Reflektionen kommt es hier nicht; ein paar kräftige aufwärtsstrebende Arpeggien füllen den nächsten Takt, und das Motiv des Zwischensatzes führt zum Abschlusse des Finales.

Eine prächtige und frische Schöpfung, in der man nicht viel musikalische Arbeit, keine »Gelehrsamkeit«, aber umsomehr natürlichen Frohsinn und Heiterkeit findet. Freudige Kraft und Lebensmut sind die Zeichen, unter denen der zweite Satz zum Leben kam. Wer oberflächlich urteilt, wird hier vielleicht von etüdenhaftem Charakter sprechen wollen. Davon kann jedoch gar keine Rede sein. Bei ein wenig Aufmerksamkeit merkt man, dafs die energische Sechzehntel-Figur, das treibende Moment des Satzes, nicht um ihrer selbst willen da ist.

Wir hörten schon, dafs die Sonate selten recht gewürdigt wird. Dafs Elterlein das erste Thema des ersten Satzes nicht ohne Eigentümlichkeit nennt, und im Fortgange Mozartschen Einflufs und viel leeres Figurenwerk entdeckt, während er den zweiten Satz nach seiner beliebten Formel nicht einheitlich und sogar unbedeutend findet, all das braucht niemanden zu erregen. Schlimmer erscheint, dafs Lenz, der heute noch und zum Teil mit vollem Rechte gelesen wird, von der Sonate meint: sie habe »mit der Beethovenschen Musikidee« nichts gemein. »Die Beethovensche Musikidee«: das Ding wurde einmal konstruiert und

richtet nun fortgesetzt Unheil an. Es ist wie mit Goethes »Faust«: wenn sich auch der Dichter selbst auf das schärfste dagegen verwahrt hat, dafs man das reiche Leben des Werkes auf die magere Schnur einer einzigen Idee reihen zu können meinte, so lebt doch das Wort von der Faustidee ruhig weiter. Und so wird auch Beethoven für die Allgemeinheit als musikalischer Jupiter Tonans im Sinne des trotzigen, weltfremden Menschenhassers weiterleben, und all das von seinen Werken, was nicht in diese einseitige Vorstellung von seinem Wesen hineinpafst, einfach als minder wertig oder weniger gelungen bezeichnet werden.

Mit Recht hat Wasielewski erkannt, dafs ein breitere Formen in Anspruch nehmender Gedankengehalt in der Sonate nicht vorhanden ist. Das ist aber gerade eines der Kennzeichen des echten Künstlers, dem Inhalte die rechte äufsere Hülle geben zu können und nicht unter allen Umständen blofs der Form zu Liebe einen an sich vielleicht wenig bedeutenden Gedanken zu dehnen und unnötig auseinander zu zerren. Mit weniger Recht bemerkt derselbe Schriftsteller etwas »überschwänglich ätherisches«, eine »gehobene Gefühlsseligkeit« in der Sonate. Hier hat Wasielewski, der falschen Fährte von Beethovens vermeintlicher Liebe zu Therese Brunswick folgend, in das Gebilde wohligen Behagens und harmloser Freudigkeit Anschauungen hineingeheimnisst, die durchaus nicht hinein gehören. Was soll man davon sagen, dafs der genannte Schriftsteller »zärtliches Geplauder, ein heimliches Liebesgeflüster« in der Sonate findet und mit solchen Trivialitäten etwas zur Charakteristik der Tondichtung zu bieten meint? Ganz abgesehen davon, dafs derlei Dinge der nicht voreingenommene Hörer aus dem Werke schlechthin nicht heraus hören kann! Wie wäre Beethoven überhaupt, damals ein Mann von 39 Jahren, dem die Not des Lebens stündlich nahe war, als liebegirrender Seladon zu denken?

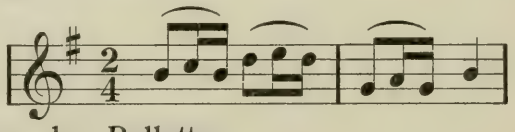
Ist das Werk auch in seiner Form fragmentarisch zu nennen, so ist bei aller seiner Besonderheit sein innerer Gehalt doch in

jedem Zuge des Meisters wert und trägt die wahren und tiefen Züge Beethovenscher Kunst. Der erste Satz ist der weichere, behaglicherschwelgende, aber er ist durchaus nicht ohne kräftige Accente; der zweite ist voll von Bestimmtheit und Entschlossenheit des Ausdruckes. Tritt in ihm vielerlei in sich einheitlich gestaltetes Figurenwerk auf, so ist aus dem Zusammenhange des Ganzen der Grund dafür nicht eben schwer zu erkennen: hier zeigt sich wieder einmal die Freude am absichtslosen künstlerischen Bilden, wie sie aus der Ruhe und Sorglosigkeit des Aufenthalts, den Beethoven im Sommer 1809 bei den Freunden genofs, folgern mufste.

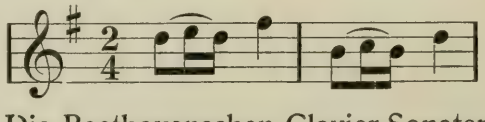
Opus 81a:
Sonate in Esdur.

Der Vollständigkeit wegen ist es nötig, einen raschen Blick auf die Sonatine in G dur zu werfen, die Beethovens 79. Werk bildet. Sie erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Dezember 1810. Die Frage ist, wurde sie in dieser Zeit erst geschrieben, oder gehört sie einer früheren Periode an? Auf den ersten Blick möchte man dies annehmen. Die Meinungen der Kommentatoren sind geteilt. In seinem »thematischen Verzeichniss« erwähnt Nottebohm, die Arbeit sei vor Op. 80, der Chorfantasie, entstanden, und in den »Beethoveniana« führt er an, dafs der erste Satz des kleinen Werkes in die Zeit zwischen Februar und Oktober 1809 mit dem Klavierkonzert in Es dur, der Sonate Op. 81 a und der Fantasie Op. 77 gehöre. Wasielewski sagt: »wahrscheinlich ist es ein älteres, zum Zwecke der Veröffentlichung nachträglich überarbeitetes Musikstück, denn nichts in demselben läfst darauf schliefsen, dafs es einer Periode entsprossen sei, in welcher die Pastoralsymfonie, die Cellosonate

Op. 69 und die beiden Trios Op. 70 fallen«. Dagegen läfst sich bemerken: warum soll Beethoven nicht, da seine Lage nicht günstig war, wieder einmal einem Buchhändler-Antrage, etwas »leichtes und gefälliges« zu schreiben, gefolgt sein? Die Leichtigkeit der Gedanken dieser Sonatine sprechen an sich durchaus nicht gegen Nottebohms Annahme. Immerhin ist es möglich, dafs wir es in dem Werke mit der Überarbeitung einer älteren Schöpfung zu tun haben: in derselben Zeit benutzte Beethoven auch, in der Chorfantasie, ein früher komponiertes Lied: »Wüfst ich, dafs Du mich lieb hieltest« von Bürger, das um 1795 komponiert wurde. Er mag bei dieser Gelegenheit in älteren Schöpfungen und Skizzen geblättert haben und dabei auf das eine oder andere Thema der Sonatine gestofsen sein. Ob hier auch der Grund zu suchen ist, warum Beethoven die für die Sonatine ursprünglich beabsichtigte Tonart C dur, welche auch die der Chorfantasie ist, durch G dur ersetzte, bleibe dahingestellt. Innere Gründe, aus denen das genannte Werk in das Jahr 1810 gesetzt werden müfste, lassen sich kaum auffinden; um so mehr solche, die für eine frühere Entstehungszeit sprechen. Lassen wir diese Fragen auf sich beruhen. Nur eines sei noch hervorgehoben. Reinecke[1]) hat darauf aufmerksam gemacht, dafs die Andeutung des führenden Themas des »Vivace« schon in Beethovens »Ritterballet« aus der Bonner Zeit gegeben, und dafs dessen Kern möglicherweise in einer Duo-Sonate Mozarts[2]) zu finden sei. Aber mehr als Andeutung wird man in dem Vorbild nicht sehen dürfen; zwischen Beethovens energisch-lustigem:

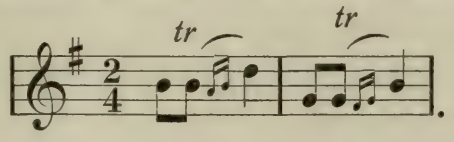


und dem Motive des Ballettes:

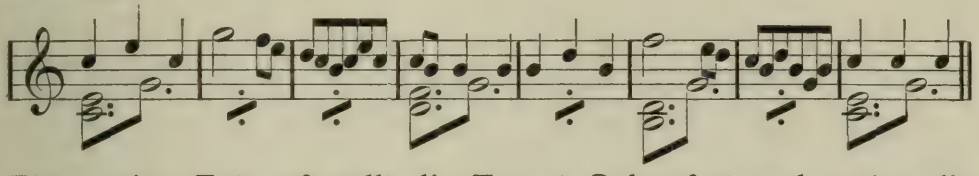


[1]) Reinecke, Die Beethovenschen Clavier-Sonaten. Lpz., o. J. S. 78.
[2]) Köchel, Chronol. them. Verzeichniss ... 1862. No. 379.

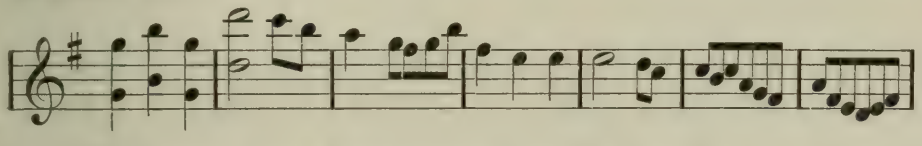
ist denn doch ein ebenso grofser Unterschied wie zwischen diesen beiden Bildungen und dem Motive Mozarts:



Die vorhin erwähnte erste Skizze zur Sonatine hat diese Fassung:



Ein zweiter Entwurf stellt die Tonart G dur fest und notiert die Melodie so:



Wir gehen zur Betrachtung der Esdur-Sonate über.

Dem Zwange der Verhältnisse gehorchend, hatte Kaiser Franz, um sein seit der französischen Revolution fast unausgesetzt gebrandschatztes Land vor weiteren Gewalttaten zu bewahren, nach gewaltigen Rüstungen Frankreich den Krieg erklärt. Der Zeitpunkt war günstig gewählt: wie es schien, fand Napoleon damals in Spanien Arbeit in Hülle und Fülle vor, so dafs sein Erscheinen nicht zu fürchten war. Aber das Kriegsglück entschied gegen Österreich, und Wien ward eingenommen. Doch standen noch furchtbare Kämpfe aus, und ungeheure, befreundete und feindliche Truppenmassen zogen sich im Reiche zusammen. All das erschwerte die Zufuhr von Lebensmitteln nach den Städten und bedingte eine kaum erträgliche Preissteigerung des Notwendigsten. Dazu kamen die schweren Lasten, die der Feind aufbürdete. All das hob die Preise der Lebensmittel und der Mietswohnungen abermals, und zuletzt kam gar ein Zwangsdarlehen der Stadt Wien, das Mieter und Vermieter gleich hart traf und also auch Beethoven in der empfindlichsten Weise in

Mitleidenschaft zog. Da half es ihm nicht viel, daſs Erzherzog Rudolf und Fürst Lobkowitz ihm ihren Anteil an dem garantierten Jahresgehalte bezahlten, und daſs auch die Verleger hin und wieder Geld schickten; einmal waren die erhaltenen Summen nicht übermäſsig hoch, und zudem verstand es Beethoven nur schlecht, mit dem Gelde Haus zu halten. Andere Schuldner lieſsen ihn damals gar sitzen, so Fürst Kinsky, von dem er, wie Beethoven zu dieser Zeit schrieb, »noch keinen Heller« erhalten hatte. Wenn nun auch ohne Zweifel anzunehmen ist, daſs Beethoven damals keinerlei Mangel gelitten hat, so muſste doch gerade er die Not der Zeit schwer empfinden: Lichnowsky, Palffy, Waldstein, die Gräfin Erdödy, Lobkowitz, Erzherzog Rudolf, der treue Zmeskall, alle waren vor den Schrecken des Krieges geflüchtet, oder soweit sie amtliche Personen waren, dienstlich abwesend. Nur von Breuning scheint zu jener Zeit in Wien gewesen zu sein. Kein Wunder, daſs der Meister damals zu einer Stimmung gelangte, die ihn an Härtel schreiben lieſs: »ich fürchte oder ich hoffe beinahe, ich werde das Weite suchen müssen, selbst vielleicht meiner Gesundheit selbst wegen; lange dürfte es dauern, bis nur auch ein besserer Zustand als der jetzige, an den vorigen ist nie mehr zu denken, entstehen wird.« Wien, das deutsche Wien, eine französische Stadt, der napoleonische Adler der Wiener Zeitung vorgedruckt, die Umgebung der Stadt, wie diese selbst von französischen Truppen besetzt! So war Beethoven die Möglichkeit der einzigen wirklichen Erholung, in der Nähe Wiens im Sommer auf dem Lande leben zu können, genommen. Das steigerte seinen Franzosenhaſs noch mehr und lieſs ihn mit Sehnsucht die Änderung der bestehenden trüben Verhältnisse erhoffen. Eine Einladung seines Freundes Brunswik mag ihn damals nach Ungarn geführt haben. Wir haben davon schon im vorigen Abschnitte gehört. In welchen Monat die Reise jedoch zu setzen ist, wissen wir nicht; im September 1809 muſs Beethoven jeden-

falls in Wien gewesen sein, da am 8. d. M. das Konzert stattfand, in dem Beethoven seine »Eroika« — vor den Franzosen dirigierte. Besäfsen wir doch nur Aufzeichnungen des Meisters über dies auffallende Ereignis! Er, der seine dritte Sinfonie dem vermeintlichen Weltbefreier Napoleon, dem Manne des Volkes, gewidmet hatte, bot sie nun den Unterdrückern als ein von ihnen sicherlich nicht gewürdigtes Geschenk dar! Man ist geneigt, Beethovens Handlung psychologisch unverständlich zu finden; wer aber seine Art grimmigen Humors kennt, wird sich die Tatsache leicht in verständlicher Weise zurecht legen können.

Das Werk, mit dem wir uns zunächst ausführlich zu beschäftigen haben, ist in Wien entstanden, teilweise in der Zeit der französischen Occupation. Es ist die Esdur-Sonate, die erste der beiden, Beethovens 81. Werk bildenden Schöpfungen, deren zweite, das Es dur-Sextett, 1810 bei Simrock in Bonn herauskam, während die Sonate erst im darauf folgenden Jahre von Breitkopf & Härtel verlegt wurde.

Wir müssen nochmals mit einem Worte auf die Vorgeschichte der Sonate zurückkommen. Die Kriegserklärung des Kaiserreiches an Frankreich war am 9. April 1809 erfolgt; am Ende desselben Monats schon stand der Feind im Herzen des österreichischen Landes. Das Ziel seines die Donau aufwärts gehenden Marsches war Wien. Die Kaiserin, Maria Ludowika Beatrix von Modena, Kaiser Franz III. Gemahlin und Erzherzog Rudolf verliefsen am 4. Mai die Hauptstadt. Beethoven gab damals seinem Empfinden beim Fortgange des von ihm hoch verehrten Erzherzoges durch die Niederschrift des ersten Satzes seiner Sonate Ausdruck, indem er an dessen Spitze die Worte setzte: »das Lebewohl. Wien am 4. Mai 1809. Bei der Abreise S. Kaiserl. Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolf.« Die Angabe in Nottebohms Verzeichnifs: »das Autograph des 2. und 3. Satzes, früher im Besitze des Erzherzogs Rudolph, war nach dessen Musikalien-Verzeichnis überschrieben: die Ankunft Sr.

Kaiserl. Hoheit des verehrten Erzh. Rudolf den 30. Januar 1810« ist offenbar irrig; sie kann sich nur auf das Finale beziehen. In einem, jetzt auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Autographen-Konvolut[1]) ist einmal die Reihe der Überschriften so gegeben: »Abschied — Abwesenheit — Ankunft«, und bei dem an einer anderen Stelle derselben Sammlung gegebenen Lebewohlmotive heifst es an Stelle des durchstrichenen Wortes »der Abschied«: »das Lebewohl am 4. May zum Danke und aus dem Herzen geschrieben.« Zwischen den beiden angeführten Daten wurde der 2. und 3. Satz geschrieben. Die Überreichung des Werkes an den Erzherzog verzögerte sich, da dieser später als ursprünglich beabsichtigt, erst am 10. Januar 1810 nach Wien zurückkehrte. Die Sonate erschien unter dem Titel: »Les Adieux, l'Absence et le Retour. Sonate pour le Pianoforte composée et dediée à Son Altesse Impériale l'Archiduc Rodolphe d'Autriche ... Proprieté des Editeurs. Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic. Oeuvre 81« ... .

Erzherzog Rudolf war am 8. Januar 1772 geboren und hatte, in hervorragender Weise musikalisch veranlagt, eine Zeitlang unter Leitung von Anton Teyber Musikstudien getrieben. Teyber war im Jahre 1792 von Dresden als Cembalist der Hofoper und Adjunkt Salieri's nach seiner Vaterstadt Wien gekommen. Man nimmt wohl mit Recht an, dafs er als Lehrer dem fürstlichen Schüler nicht sehr nahe getreten sei.[2]) Wann dessen Beziehungen zu Beethoven begannen, wissen wir nicht genau. Schindler nennt die Jahre 1804/5, Nottebohm 1808. Im Jahre 1809 war Beethoven mit Auszügen aus theoretischen Werken beschäftigt, von denen anzunehmen ist, dafs sie für den

[1]) Vgl. A. Kalischer a. a. O.

[1]) Beethoven nennt den »Grund«, auf dem er im Unterricht des Erzherzogs zu bauen habe, »schlecht«. Bei Rudolfs ausgesprochenem Musiksinne mufs man sicherlich Teyber wenigstens einen Teil der Schuld daran beimessen. Vgl. Kalischer, Neue Beethovenbriefe, 1902. S. 9.

Erzherzog bestimmt waren. Ist dem in der Tat so, so gewinnt Nottebohms Annahme an Wahrscheinlichkeit: der Fürst wird Beethovens Verkehr zunächst darum gesucht haben, um bei ihm Lücken seiner theoretischen Ausbildung zu ergänzen. Beethoven aber war nicht der Mann, der eine theoretische Schulung in erschöpfender Weise hätte geben können. Weniger deshalb, weil ihm selbst Mängel in seiner Bildung anhafteten, als deshalb, weil eine so ungebundene Natur wie die seinige jeden schulmäfsigen Zwang, jede um ihrer selbst willen geübte theoretische Arbeit als eine drückende Last empfinden mufste. Sich zu einer, ein für allemal feststehenden Zeit in die Rolle des Präzeptors zu versetzen; sich aus der Ideenwelt, in der er, Niemanden untertan herrschte, mit Gewalt loszureifsen und einem anderen elementare Dinge zu erklären; Vorschriften zu geben, die er selbst als frei schaffender Geist nicht immer zu halten gewillt war: das alles mufste ihm eine fortgesetzte Qual sein. Daher sind denn auch Ausbrüche bitteren Unmutes, unterrichten zu müssen, daher Versäumnisse der festgesetzten Zeiten nicht selten. Als Beethoven noch jünger war, empfand er diese Last nicht so drückend. Insbesondere seinen vornehmen Schülerinnen gegenüber nicht. Im Verkehre mit dem Erzherzoge kam seine Unlust, Hofluft zu atmen und konventionelle Formen zu befolgen, zu der Abneigung gegen den Unterricht selbst hinzu. War nun auch Erzherzog Rudolf feinfühlig und klug genug, jeden Versuch seines Hofstaates zu unterdrücken, der darauf zielte, Beethoven höfische Manieren anzugewöhnen, so konnte er doch nicht alle die tausenderlei Äufserlichkeiten aus der Welt schaffen, die Beethoven ins Auge fallen mufsten, sobald er den fürstlichen Schüler aufsuchte. Immer also blieb genug übrig, an dem sich Beethoven in seiner unförmlichen Art stofsen mufste, und dem er dann zuweilen polternden und unschönen Ausdruck gab. Und doch fühlte er die vornehme und wirklich freundschaftliche Art des Erzherzogs und erkannte sie auch zu Zeiten freudig an. Es ist be-

kannt, dafs Rudolf mit den Fürsten Kinsky und Lobkowitz dem Meister wegen seiner Ablehnung der Berufung als Kapellmeister König Jérome's ein Jahrgehalt von 4000 fl. aussetzte, »bis Herr L. van Beethoven zu einer Anstellung gelangt, die ihm ein Äquivalent für obbenannte Summe giebt.« Man kennt die Geschichte dieses Jahrgehaltes, das Beethoven mancherlei Ärger und Widerwärtigkeiten bereitete und Auseinandersetzungen herbeiführte, bei denen er sich nicht immer korrekt benahm. Auch dem Erzherzoge blieben ungerechte Angriffe des Meisters nicht erspart; doch waren sie nie von schädlichen Folgen für den Verkehr beider Männer. Beethoven hat diesen selbst in einem Briefe an Dr. Bach dadurch charakterisiert, dafs er sagt, der Erzherzog behandele ihn als Freund und nicht als Diener. Das geht auch aus der ganzen Art hervor, wie der Erzherzog Beethovens Kompositionen sammelte, und es folgt aus seiner Widmung von eigenen Variationen an den Meister über ein Thema Beethovens.

Gleichwohl lassen sich bestimmte, dem Verkehre beider gezogene scharfe Grenzen nicht verkennen. Man darf dabei von dem Unterschiede der sozialen Stellung ganz absehen. Wenn von Köchel[1]) sagt, das Verhältnis zwischen Beethoven und Erzherzog Rudolf: »war das eines titanischen, schöpferischen Genius zu einem kunstbegabten, grofsmütigen, milden Mäcen. Es war auf ein wechselseitiges Bedürfen und Gewähren gegründet und darum auf eine dauerhafte Basis gestellt: Beethoven gab nicht minder als er empfing, während der Erzherzog entgegennahm und gewährte« —, so ist das zuviel gesagt. Das, was Beethoven dem Fürsten gab, wurde weder durch materielle Gaben, noch durch die an sich gewifs feinfühlige und grofsherzige Art Rudolfs aufgewogen, und überdies: im letzten Jahrzehnte seines Lebens gab Beethoven sicherlich mehr als er von seinem fürstlichen Gönner empfing. Aber läfst man diese Ge-

[1]) Briefe Beethovens an den Erzherzog Rudolf. Herausgegeben von L. v. Köchel. Wien 1865.

sichtspunkte auch bei Seite, Beethovens Briefe mit ihren schmerzlichen Aufschreien eines Einsamen lassen erkennen, dafs er in dem Verkehre mit seiner damaligen Umgebung das höchste, was Freundschaft gewähren kann, nicht fand. Anregung für sein Schaffen — kein persönlicher Umgang hat sie Beethoven gegeben. Volles Verständnis für sein Schaffen fehlte auch den nächsten Freunden. Wenn Beethoven in gewisser Weise zu einer problematischen Natur im Goetheschen Sinne des Wortes werden mufste, so lag die Schuld daran nicht nur an ihm selbst und seiner scharfkantigen Subjektivität, sondern ebenso sehr an seiner Wiener Umgebung. So gern der Meister in adligen Kreisen verkehrte, der Kluft, die zwischen seiner und ihrer Welt lag, mufste er, ganz in den idealen Anschauungen des Zeitalters der Humanität lebend, und das höchste Ziel menschlicher Kultur im freien, durch Kunst und Wissenschaft geadelten und sich von allen konventionellen Schranken ungehemmten Menschentum erkennend, sich immer wieder und wieder bewufst werden. Wäre Beethoven einem Manne begegnet, der, auf dem Gipfel der Menschheit wandelnd, ihm ein Freund geworden wäre, wie Karl August Goethen, so würde er manchen rauhen Zug seiner menschlichen Eigenart zu überwinden gelernt haben, ohne doch deshalb innerlich ein anderer zu werden. Dafs der Erzherzog Rudolf dieser fürstliche Freund nicht war, das geht unzweifelhaft aus jenem sonderbaren Briefe hervor, den der Meister am 1. Jänner 1819 als Dank für die erwähnte Komposition des Schülers schrieb: »Meinen Dank für diese Überraschung und Gnade ... wage ich weder mündlich noch schriftlich auszudrücken, da ich zu tief stehe, auch wenn ich wollte und es auch noch so heifs wünschte, Gleiches mit Gleichem zu vergelten.« Wo ist da der stolze Geist geblieben, der keine Rangunterschiede anerkennen mochte und sich dem Höchststehenden gleich fühlte! Diesen Satz kann man sich, da Beethoven aus freien Stücken niemals in niedrige Schmeichelei verfiel, nur so erklären, dafs der Erzherzog

gelegentlich doch den Herren herauskehrte; es sei denn, dafs (dies die zweite mögliche Erklärung) Beethoven durch das schreckliche Ereignis, von dem er im Eingange zu jenem Briefe schreibt, den durch seine Schwägerin verursachten Familienskandal, so furchtbar in Mitleidenschaft gezogen worden war, dafs er die volle Herrschaft über sich selbst verloren hatte. Unwahrscheinlich ist diese letztere Annahme keineswegs. Scheidet somit auch vielleicht die erste Annahme aus, so bleibt doch genug übrig, was man dem Erzherzoge und dem gesamten Adel Wiens als Schuld Beethoven gegenüber anrechnen mufs: den Genius in ihm haben sie nicht zu erkennen vermocht, dem, solange er in menschlicher Gestalt auf der Erde wandelte, jede materielle Sorge zu nehmen ihre Pflicht gewesen wäre. Freilich: wir Nachlebenden haben es leicht, zu urteilen.

Wie sehr wir auch bedauern müssen, dafs Beethoven dem Erzherzoge nicht ans innerste Herz gewachsen ist, für das fortdauernde freundschaftliche Wohlwollen, das er ihm bezeigte, müssen wir des Fürsten Namen in Ehren halten.

Beethoven hat dem Erzherzoge aufser der Es dur-Sonate die Duo-Sonate (Op. 96), das grofse B dur-Trio (Op. 97) die B dur-Sonate (Op. 106), die letzte grofse Klavierdichtung (Op. 111, wenn auch diese nicht direkt), aufserdem die Missa solemnis (Op. 123) und die grofse Fuge in B dur (Op. 133) zugeeignet.

Die Esdur-Sonate des Opus 81 gilt als ein Stück Programm-Musik, weil den drei Sätzen kurze Überschriften beigegeben worden sind. Wie leicht zu sehen, geben aber diese Überschriften nur den Ausgangspunkt der einzelnen Abschnitte des Werkes an, verfolgen aber den Stimmungsverlauf selbst nicht. Ein Blick auf die Sonate zeigt uns nun wohl, dafs Beethoven einiges in ihr geschrieben hat, was als Tonmalerei gedeutet werden kann. Aus alledem weitgehende Schlüsse zu ziehen und den Meister unter die Programm-Musiker zu rechnen geht jedoch nicht an. Das gestattet nicht einmal die Pastoralsinfonie.

Zwischen den Skizzen zu dieser finden sich abgerissene Bemerkungen allgemeiner Art: »man überläfst es den Zuhörern die Situationen auszufinden.« — »Jede Mahlerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliehrt« ... Es geht aus ihnen hervor, dafs Beethoven jedes Übermafs an Tonmalerei vermieden wissen wollte, jene Tonmalerei, die um ihrer selbst willen gepflegt wird, und der als blofser Naturnachahmung an sich kein künstlerisches Moment inne wohnt. Mit den mitgeteilten Aussprüchen deckt sich die Bemerkung, die dem Programme seines Konzertes vom 22. Dezember 1808, in dem die Pastoralsinfonie gegeben wurde, beigefügt war: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey«. Die Sonate enthält weniger eigentliche Programm-Musik als die Sinfonie, welche die Vorstellung bestimmter Vorgänge, Naturbilder, das Rauschen des Baches, das Gewitter, die Nachahmung von Tierlauten (die sich durch unser Tonsystem nicht vollkommen ausdrücken lassen) zu geben versucht. Von allen diesen Dingen ist in der Sonate nicht die Rede; es handelt sich gerade hier nur um Stimmungsmusik. Dem widersprechen weder die Überschriften, die, um es nochmals zu sagen, ganz allgemein nur den Ausgangspunkt der einzelnen Musikstücke angeben, noch die besondere Bezeichnung des Hauptmotives des ersten Satzes ... Das Wort »Lebewohl«, ausdrucksvoll gesprochen, wird als abwärts schreitende Folge zweier Ganztöne gehört, wie sie Beethoven an den Anfang seines Werkes stellte. Weiterhin erfährt das Motiv alle möglichen Veränderungen und Modifikationen in der Art, die Beethoven vertraut war, aber keinerlei Erweiterung im Sinne irgend eines poetischen Programmes, einer der Entwicklung bedürfenden »poetischen Idee«. Es kann nicht nachdrücklich genug betont werden: Beethoven war nicht der Mann, der auf den Krücken, die ihm das erklärende Wort hätte leihen können, in das Verständnis der Massen zu gelangen strebte; er hat es abgelehnt, »den Inhalt« seiner Tondichtungen durch das Wort zu erläutern;

er hat selbst die Einführung der Vogelstimmen in den langsamen Satz seiner Pastoralsinfonie, mit dessen organischem Baue sie nichts zu tun haben, als verfehlten Scherz bezeichnet. Daſs Beethoven zu solchen harmlosen Experimenten überhaupt kommen konnte, läſst sich bei seiner groſsen Liebe zur Natur leicht genug begreifen.

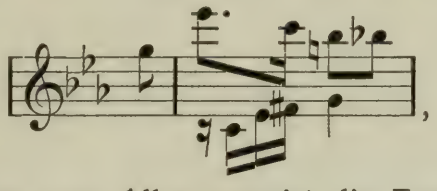
In erster Reihe hat es unsere Sonate wohl ihren Überschriften zu verdanken, daſs sie so allgemeine Gunst gewonnen hat. Das Äuſserliche wirkt wie überall so ganz besonders in der Kunst auf die Menge am raschesten ein. Hinter den Überschriften witterte man allerhand Herzensgeheimnisse. Mit denen aber ist es nichts. Die Frage nach dem »Inhalte« der Sonate erledigt sich nach dem Gesagten von selbst. Beethoven gab dem Gefühle, das ihn bei der unter traurigen und seinen patriotischen Sinn tief verwundenden politischen Verhältnissen erfolgenden Abreise des fürstlichen Schülers bewegte, in Tönen Ausdruck (I. Satz), sang ein klagendes Lied der Entbehrung (II. Satz) und stimmte freudige Weisen an, als der Tag des Wiedersehens erschien (III. Satz). Wie man sieht, ist damit der Umriſs einer Idee gegeben, die in keiner Weise mit einer Grundform, wie man sie für die Sonate als zyklisches Tonwerk überhaupt aufstellen könnte, kollidiert. Wir werden also zu untersuchen haben, in wie weit die Sonate diesem dreifach abgestuften Stimmungsgehalte entspricht, aber darüber hinausgehend auch auf die Frage nach dem absoluten Werte der Schöpfung zu sprechen kommen müssen. Um das gleich hier zu betonen: sorgfältige und unvoreingenommene Prüfung wird uns zu einer von der allgemeinen in wesentlichen Zügen abweichenden Ansicht bringen: es handelt sich in der Es dur-Sonate nicht um ein Werk, das den Meisterarbeiten Beethovens gleich zu stellen ist.

Es liegt nahe, in dieser Erscheinung einen ersten Schatten zu sehen, den die psychische Depression vorauswarf, die den Meister von 1810 ab ergriff; sie zeigt sich, abgesehen von der

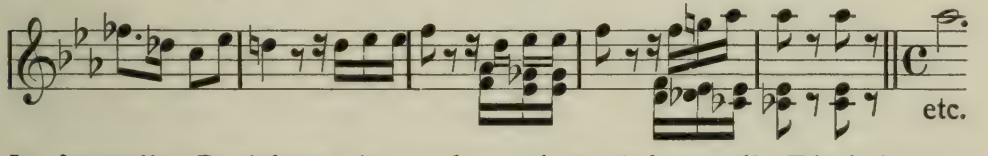
grüblerisch-ernsten Stimmung, die so bedeutungsvoll das Beethovens Freunde Zmeskall gewidmete f moll-Quartett (»Quartett serioso«) beherrscht, vornehmlich in der unleugbaren vorübergehenden Abnahme tondichterischer Kraft. Was die nächsten Jahre von Beethovenschen Werken entstehen sahen, ist der Zahl nach auffallend gering im Verhältnisse zur voraufgegangenen Zeit. Und vieles steht auch seinem inneren Werte nach nicht auf der alten gewohnten Höhe.

I. Satz.

Die Skizzen zeigen im einleitenden Adagio, dem Beethoven die sich auf den ganzen Satz beziehende Überschrift: »Lebewohl« gegeben hat, gegenüber der schliefslichen Festsetzung des Textes einige Abweichungen: So heifst es dort in Takt 5:



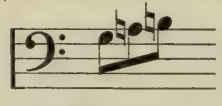
und der Übergang zum Allegro weist die Fassung auf:



In formeller Beziehung ist zu bemerken, dafs es die Einleitung zu keiner tonal geschlossenen Satzbildung bringt. Das Hauptmotiv des Satzes beginnt zuerst von Es dur aus und von einer tieferen Stimme gestützt; es leitet einen viertaktigen Abschnitt ein, der in den tonischen Dreiklang der Dur-Tonart der grofsen Oberterz ausmündet und in seinem letzten Takte in höherer Lage und nicht ganz notengetreu wiederholt wird. Daran schliefst sich eine rückwendende Modulation, und der Einleitungsgedanke beginnt abermals, aber mit gänzlich veränderter Harmonisierung, die sich als eine wesentliche Trübung der anfänglichen darstellt. Das Ende der Linie des Hauptmotives wird durch

einen Trugschluſs nach Ces dur geleitet, und die Fortsetzung des Abschnittes erreicht die Dominante der führenden Tonart. An Stelle des im ersten Abschnitte die Modulation zurückleitenden Taktes steht hier ein das zweite Motiv weiterspinnender Takt, der über den Moll-Dreiklang auf as und den Sextakkord ges—b—es führend die Dominantharmonie wieder erreicht. Von hier aus bildet Beethoven die direkte Überleitung in den Hauptsatz des Allegro.

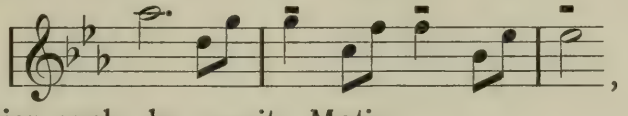
Deutlich erkennbar ist das Lebewohl-Motiv nur in den Anfängen der beiden hervorgehobenen Abschnitte. Aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daſs einzelne andere Linien der Einleitung als aus ihm entstanden aufzufassen sind; so ist die untere Mittelstimme in Takt 4/5 als seine verkleinerte Gegenbewegung:



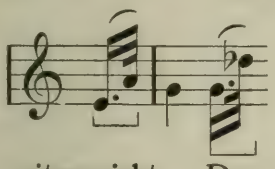
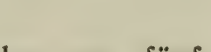
die Unterstimme in Takt 10, 11 und 12 als seine Verkleinerung anzusehen; als doppelte Verkleinerung darf man die Gruppen der Sechzehntel-Noten am Schlusse des Adagio auffassen. Durch diese fortgesetzte Verkleinerung der Werte des leitenden Motives bereitet sich — ähnlichem begegnet man öfter bei Beethoven — der Eintritt des Allegro nach und nach vor. Ebenso charakteristisch im Sinne des psychologischen Zusammenhanges erscheint die in den letzten Überleitungstakten hervortretende harmonische Trübung, ebenso die Einführung der die einzelnen Gruppen trennenden Pausen. Alles dies kann mit Leichtigkeit in äuſserlicher Weise gedeutet werden; aber der einfache Sinn des wehmütig bewegten Gebildes erfaſst sich von selbst und braucht poetischer Umkleidung nicht.[1])

[1]) Wer den Sinn des Ganzen nicht anders fassen kann, als wenn er poetische Umschreibungen u. a. m. braucht, mag immerhin von Klagen, von Schluchzen usw. reden. Aber man treibe die Sache nicht zu weit, und sehe in der hervorgehobenen musikalischen Steigerung, die selbstredend aus einer Steigerung des Affektes geboren ward, nicht auch die Darstellung einer Steigerung der Intensität äuſserer Vorgänge. Das geht

Mit jäher Schärfe setzt das Allegro ein. Wir wissen: das ist ein echt Beethovenscher Zug, wie er sich in dieser Kontrastwirkung äufsert. Es ist unverkennbar, dafs gleich der Anfang des führenden Themas aus dem Lebewohl-Motiv erwachsen ist:

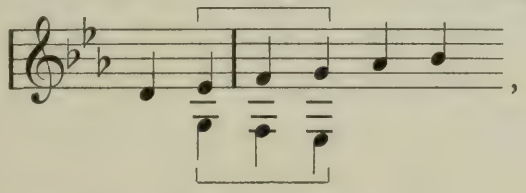


doch hat hier auch das zweite Motiv:

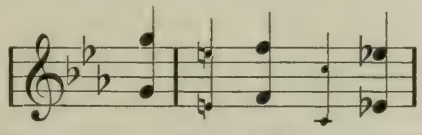
 etc. in rhythmischer Umbildung: 

mitgewirkt. Das Kernthema macht ein Gedanke von fünf Takten aus, an den sich eine zweite Satzbildung anschliefst, die im wesentlichen durch die springenden Oktaven der Oberstimme charakterisiert wird. Sie leitet in die Modulationsgruppe über, welche zuerst B dur und dann F dur erreicht. In diesem ganzen Abschnitte sind noch weitere Beziehungen zum Lebewohl-Motive unschwer zu erkennen; man sehe seine Umkehrung in den untersten Noten der Begleitungsfigur:

in der oberen Mittelstimme und deren Umkehrung in der Reihe:



in der Umkleidung durch Wechseltöne:

 etc.

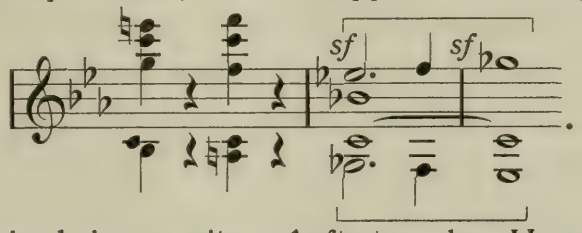
Marx hat besonders die »leidenschaftliche Sprache dieser

nun und nimmermehr an, weil es mit Beethovens Auffassung seiner Kunst nicht das mindeste zu tun hat.

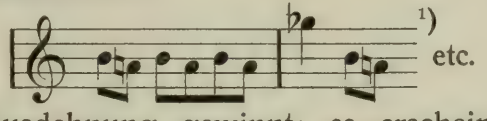
Szene« hervorgehoben. Er ist von der Annahme ausgegangen, dafs die Sonate »Momente aus dem Leben eines liebenden Paares« darstelle.[1]) Das ist, wie wir gehört haben, falsch, und Leidenschaft kann man in diesen energischen und in konsequenter Energie vorwärts drängenden Bildungen nur sehen, wenn man ihnen mit aller Gewalt ein vorgefafstes Programm unterlegen will. Wie sich Leidenschaft mit dieser Klarheit der Harmonik und der einfachen Bestimmtheit der Rhythmik vereinigen soll, ist ganz und gar unerfindlich. Ganz gewifs ist aber der erste Abschnitt im Sinne der poetischen Idee des Ganzen eine glücklich zu nennende Variierung des Themas. Damit hängt die Frage nach dem absoluten musikalischen Wert der Stelle nicht zusammen. Wollte man sagen: das Moment der Trauer und des Schmerzes müfste doch, sollte die Überschrift zu Recht bestehen, auch hier, im Beginne des Allegros, überwiegen, so wäre darauf zu erwidern: dies plötzliche Aufraffen ist nun Beethoven einmal eigentümlich gewesen; er gab sich nie einem schmerzlichen Gedanken lange gefangen, und aus tiefster Erschütterung erwuchs ihm die Kraft zur Tat. Bis dahin läfst sich die führende poetische Idee — Beethoven betont gelegentlich sein »Dichten« und lehnt die Auffassung seiner Tätigkeit als »Komponist« ab — verstehen. Es ist aber leicht zu sehen, dafs im nachfolgenden, wo immer wieder der Rückschlag in die anfängliche Stimmung erfolgt, mit der jedesmal der vorwärts treibende Gedanke zusammen stöfst, eine eigentliche Entwicklung dieser Idee nicht erfolgt. Der »Komponist« hat da wohl mit dem »Dichter« im Streite gelegen; oder in anderer Weise ausgedrückt: die rein musikalische Gestaltung überwiegt in dem Satze. Wir kommen eben zu dem schon vorhin angeführten Resultat: von moderner Programm-Musik ist hier ganz und gar nicht die Rede.

[1]) Diese Angabe steht noch in der 3. Auflage der »Anleitung« (Berlin, O. Janke, 1898). Hier hätte eine Note des Herausgebers G. Behncke die tatsächlichen Verhältnisse feststellen müssen.

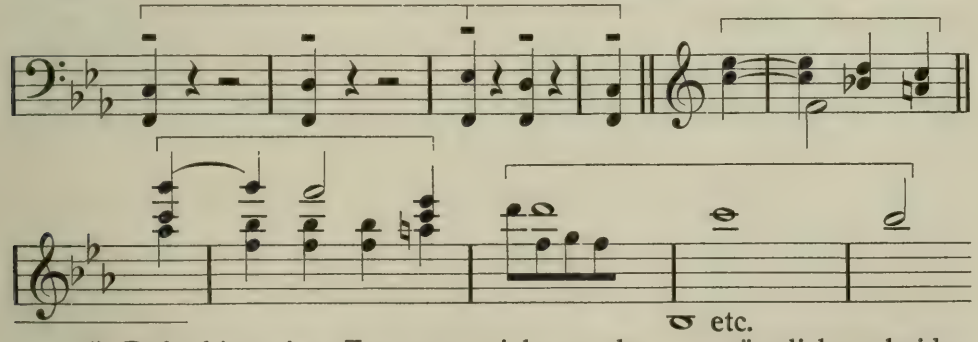
Den schärfsten Gegensatz zu dem bisherigen Verlaufe des Hauptsatzes bezeichnet der auf den F dur-Abschluſs folgende Eintritt des Hauptmotives, der in doppelter Richtung erfolgt:



Wiederum wie beim zweiten Auftreten des Hauptmotives im Adagio legt ihm Beethoven hier eine Septimenharmonie zu Grunde; aber dort ist es die weichere verminderte, hier eine harte und schrille, nach F dur weisende Nebenharmonie. Der Gegensatz zum Voraufgegangenen zeigt sich wie in der Harmonisierung so in dem geringen Umfange der Linien. Der Anfang der Stelle ruht auf dem Orgelpunkte über dem c der unteren Mittelstimme; weiterhin löst diesen ein anderer Orgelpunkt auf F ab, während dessen das Hauptmotiv aus dem Satze äuſserlich verschwindet und ein Nebenmotiv, das der ursprünglichen oberen Mittelstimme:

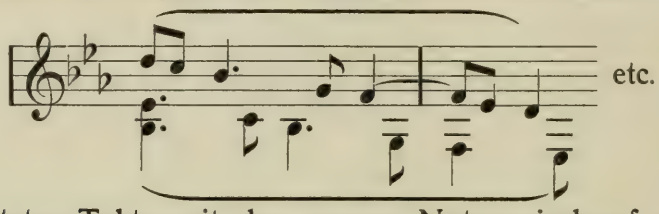


eine gröſsere Ausdehnung gewinnt; es erscheint gleich darauf auf die Hälfte seines ersten Umfanges gebracht und in dieser Form in rascher Aufeinanderfolge. Mit diesem Materiale leitet Beethoven nun in den Seitensatz über. Auch hier sind übrigens wiederum Beziehungen zum Hauptmotive zu erkennen:



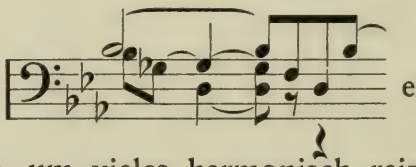
[1]) Daſs hier eine Zusammenziehung der ursprünglichen beiden Oberstimmen stattgefunden hat, sieht man auf den ersten Blick.

Der Seitensatz steht, dem Herkommen folgend, in der Durtonart der Dominante, in B dur. Auch er erwächst im wesentlichen aus dem Hauptmotive, das wir in der Oberstimme in vergrößerter Form und auch sonst verschiedentlich angedeutet in der anfänglichen oder in umgekehrter Richtung sehen. Auch die Schlußsanhänge, die Stelle, an der die Imitation der Oberstimme durch die rhythmisch abgeänderte Unterstimme erscheint:

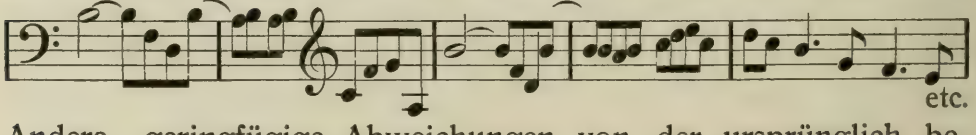


und die letzten Takte mit den ganzen Noten sind auf das Hauptmotiv zurückzuführen. Wir sehen also hier einen Sonatensatz, der sein gesamtes thematisches Material einem einzigen kurzen Motiv entnimmt. Dadurch kommt selbstverständlich ein besonderer Zug in die Physiognomie der Sonate, der sie ganz wesentlich von anderen Schöpfungen unterscheidet, und so ist im Grunde genommen die Scheidung in Haupt-, Seiten- und Schlußsatz im alten Sinne hier nicht angängig.

Während der Beginn des Allegro in der Skizze sogleich in der endgültigen Form gefunden war, ist dies mit dem Abschlusse seines ersten Teiles nicht der Fall gewesen. An Stelle des Druckes:



enthält die Skizze, um vieles harmonisch reizloser, das folgende:

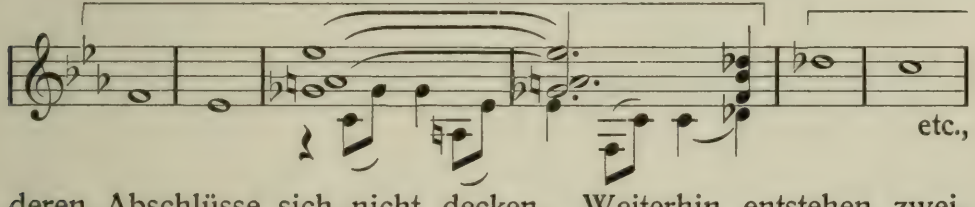


Andere, geringfügige Abweichungen von der ursprünglich beabsichtigten Fassung mögen auf sich beruhen bleiben.

In dieser Sonate, in der Beethoven sich durch die Anlage des ersten Teiles des Satzes schon eine gewisse Beschränkung

auferlegt hatte, mufste natürlicher Weise auch die Durchführung eine besondere Gestaltung erfahren: sie hat hier nicht den Charakter des Höhepunktes der inneren Entwicklung, insofern in ihr keinerlei thematische Gegensätze in breiter Ausführlichkeit aufeinander stofsen; sie erscheint im Zusammenhange des Ganzen vielmehr wie ein retardierendes Moment. Die abwärts geführten Linien herrschen durchaus vor, und die schwerwiegenden Gruppen der ganzen Töne bilden eine allzu starre Masse, als dafs die rhythmisch bewegtere Figur ♫ ♩ es zu irgend einer belangreichen selbständigen Bedeutung bringen könnte.

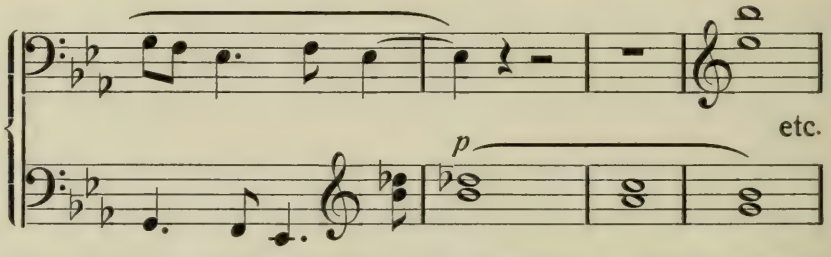
Die Durchführung basiert ebenfalls vorwiegend auf dem Hauptmotive in seiner ursprünglichen und seiner abgeänderten Form. Man sieht leicht, dafs es in seinen Notenwerten hier an einigen Stellen zu ganzen Noten gedehnt erscheint. Hätte Beethoven es ganz in seiner anfänglichen Form verwertet, so würden dreitaktige Abschnitte entstanden sein, welche mit der anderweitigen periodischen Gliederung nicht übereingestimmt hätten; er kürzt daher das Hauptmotiv um seine letzte Note und bildet in den nächsten Takten des Abschnittes mit Zuhilfenahme der Umformung des Hauptmotives, wie sie am Eingange des Allegro zu finden ist, diese viertaktigen Abschnitte:



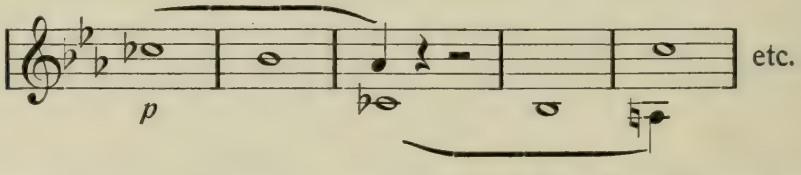
deren Abschlüsse sich nicht decken. Weiterhin entstehen zweitaktige Abschnitte, dann, mit dem Eintritte der Dominant-Septimenharmonie von asmoll ein viertaktiger Abschnitt, worauf das Hauptmotiv in eine breite Linie akkordischer Bildungen der Oberstimme untertaucht, während die Unterstimme die Erinnerung an den Rhythmus der Umformung des Hauptmotives, der zu Anfang des Allegro erschien, bewahrt. Gegen den Schlufs der Durchführung hin wird diese Fassung der Begleitstimme, wie

leicht zu erkennen, aufgegeben. Auch hier sehen wir Beethoven mit schon oft hervorgehobenen Mitteln arbeiten. Den Schluſs der Durchführung bilden zwei Orgelpunkte, deren erster auf c und deren zweiter auf as ruht. Durch eine rein dynamische Steigerung kehrt der Satz darauf zum Anfange zurück, und der dritte Teil beginnt.

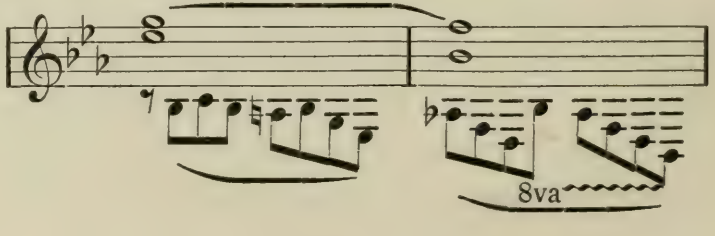
Über ihn braucht, soweit er bloſs modifizierte Wiederholung des ersten Abschnittes ist, kein weiteres Wort gesagt zu werden. Sein Schluſssatz mündet durch die zur Tonika es hinzutretende kleine Septime (des) in einen breiten Anhangsteil:



der, ohne neues und besonderes thematisches Material zu bringen, doch unsere Aufmerksamkeit für einen Augenblick festhält. Die Koda verwendet zunächst das Hauptthema in erweiterter Form in fmoll; die zweite Satzbildung spinnt sich nach es- und asmoll fort. Daran schlieſst sich eine zunächst zweistimmig, dann dreistimmig auftretende und imitiert gehaltene Episode:

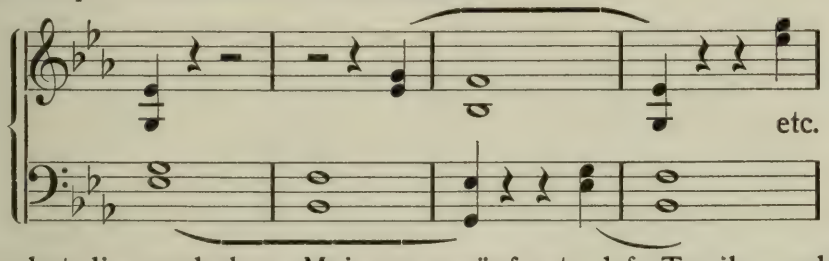


die immer das Hauptmotiv festhält, das hier drei Takte umfaſst. Sie beginnt in asmoll und endet in Esdur, der Haupttonart. Hier kommt es zu einer neuen Satzbildung:



welche wiederum durch das Hauptmotiv eingeleitet wird, zu dem die Mittelstimme aus Takt 1 und 2 des Adagio und eine figurierte Unterstimme treten. Die Periode umfafst fünf Takte; sie ist im doppelten Kontrapunkt der Oktave gehalten. Die Umkehrung der Stimmenverhältnisse berücksichtigt, wie ein flüchtiger Blick lehrt, nur Takt 1 und 2. Die Figuration verleiht dem Ausdrucke des Ganzen etwas tändelnd-spielendes, das sich schlecht mit dem ernsten Thema selbst vereinigen läfst. Sie sollte ursprünglich in etwas anderer Weise gestaltet werden und auf einem über der verklingenden Dominantharmonie erscheinenden Triller auslaufen.

An diese Satzbildungen schliefst sich nun die berühmte Stelle an, welche der spekulierenden Betrachtung schon so oft schwere Bedenken erregt hat, die Stelle, in deren Verlaufe die tonische und die Dominant-Dreiklangsharmonie aufeinander stofsen, so dafs die die Dissonanz hervorrufenden Enden des »Lebewohl«-Motives in den nachahmenden, zu Anfang verkürzten Gang der Ober- resp. Unterstimme hineinfallen:



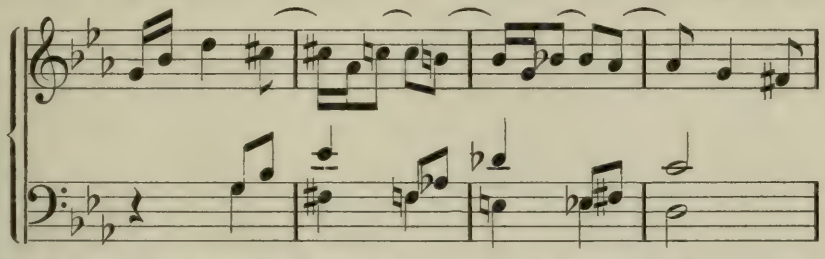
Lenz hat die sonderbare Meinung geäufsert, dafs Tonika und Dominante, als zur gleichen Skala gehörend, identisch sein dürfen, wo das »die Idee« erfordert; Fétis hat von der Stelle gesagt, sie sei nicht das, was er Musik nenne. Marx spricht von »Poesie, oder, wenn man genauer reden will, Transcendenz der Musik, die natürlicherweise stets nur in sehr Wenigen lebt und nur von sehr Wenigen begriffen wird,« und meint, dafs sich hier der dichterische Gedanke über das Harmoniegesetz erhebe. So nimmt auch Wasielewski an, dafs es sich um eine poetische Lizenz handle, die er jedoch fälschlich auf dieselbe Stufe mit dem bekannten

Horneintritte im zweiten Teile des ersten Allegro der heroischen Sinfonie stellt. »Augenscheinlich kam es Beethoven ... darauf an, die Idee des gegenseitigen Abschiedsnehmens zweier Personen tonlich zu versinnlichen.« Es erscheint dies als die plausibelste allgemeine Erklärung, die sich geben läfst. Ob es freilich besonders geschmackvoll und geistreich wäre, einem anderen, noch dazu so hoch stehenden, dieselben Gefühle gegen sich zu unterlegen, die man selbst für ihn hegt, möge dahin gestellt bleiben.

Der in Frage stehende Abschnitt läfst sich theoretisch unschwer erklären, ohne »die Idee« als Sündenbock, auf den harmonische Absonderlichkeiten abzuladen sind, herbeizuziehen. Dafs die ganze Stelle von Beethoven, so wie sie in den Drucken zu finden, beabsichtigt ist, beweist die Originalausgabe; es ist also von Übel, durch Auslassung von Pausen und Noten, wie schon geschehen, die Takte »besser klingend« machen zu wollen. Reinecke, der gute Winke für die Ausführung des Abschnittes gegeben hat, erklärt die Stelle mit Recht als durch beschleunigte Imitation entstanden. Man könnte auch sagen: es genügt zur Erklärung daran zu denken, dafs Beethoven auf den Orgelpunkt auf es lossteuert; sowohl es, die Tonika, als die Terz g erscheinen in jedem Takte an betonter Stelle, aber quantitativ gegen die schweren Noten der Andeutung der Dominantharmonie zurücktretend: so wird in allerdings ungewöhnlicher Weise eine Art von Anticipation geschaffen, welche einen gewissen Vergleich zu der bekannten anticipierenden Manier zuläfst, mit der die Musik des 18. Jahrhunderts in den Abschlüssen der Sätze die in der Unterstimme erscheinende Tonika der Dominantharmonie der Oberstimmen auf betontem ersten Taktteile beigesellt, so dafs die Oberstimmen sich erst im Schlufsakkorde mit der tonischen Harmonie zusammenfinden.

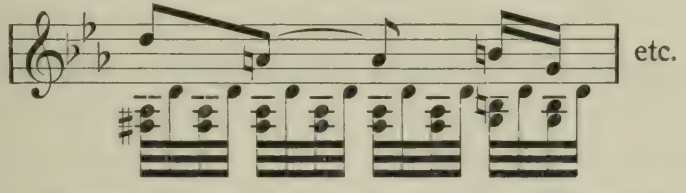
II. Satz.

Der zweite Satz der Sonate ist ohne jede Frage der bedeutendste des ganzen Werkes. Eine zuerst beabsichtigte Fassung:



hat Beethoven mit vollem Rechte verworfen: die Chromatik wirkt hier ganz äufserlich und der Ausdruck der Skizze ist allzu larmoyant. Ein späterer Entwurf stellt den Satz ungefähr so hin, wie er im Drucke vorliegt.

In formeller Beziehung ist wenig über ihn zu sagen: den thematischen Gedanken bildet eine achttaktige, durch die Dominante geteilte Periode, an die sich ein kurzer Zwischensatz anschliefst. Diesen löst das in gmoll auftretende Hauptmotiv ab, das, kräftig gesteigert, sich in einen unbegleiteten Gang verliert, der in den Seitensatz:



überführt. Dessen Tonart ist nur scheinbar Ddur: sie ist vielmehr die Dominanttonart der beiden auf g beginnenden Leitern; von diesen wird die Dur-Tonart im Vordersatze deutlich angesprochen, während die Moll-Tonart im gekürzten Nachsatze nur vorübergehend berührt wird, etwas, das mit anderen, ähnlichen Erscheinungen für den ganzen Satz charakteristisch ist: wir sehen schon im ersten Takte des Ganzen eine Modulation von cmoll nach der verminderten Septimenharmonie fis—a—c—es; dasselbe zeigt sich im zweiten Takte; im dritten werden die Dominantharmonieen von cmoll und Gdur berührt, und so be-

wegt sich der Satz weiter: nirgendwo erscheint ein fester tonaler Halt, und das ist eben für den Ausdruck schmerzlichen Sehnens im Vereine mit der überaus glücklich erfundenen Melodie im höchsten Maſse bezeichnend.

Eine wesentliche Steigerung dem bis dahin herrschenden Ausdrucke gegenüber erzielt Beethoven im nachfolgenden nicht mehr; doch ist es in dem eben berührten Sinne bezeichnend, daſs er dem nächsten, nach fmoll gehörenden Abschnitte den ursprünglichen Vordersatz nimmt. Die weitere Entwicklung geht mit tonaler Modifikation parallel zur ersten Fassung; der Satz wird nach Cdur, nach den Tonarten der Oberquarte Fdur und fmoll geleitet, und von hier aus in, mit den ersten parallel gebildeten Anhängen über Desdur und bmoll in das Hauptmotiv zurückgeleitet, das die letzten 6 Takte des Satzes ausschlieſslich beherrscht und zuletzt in das Finale überführt.

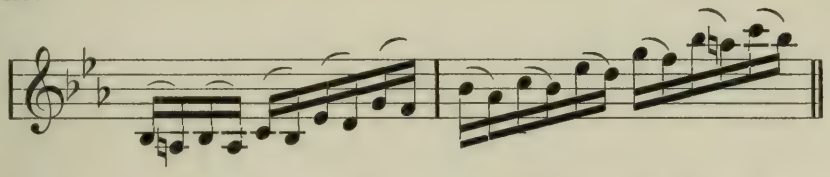
Wer das Andante nur nach dem Notenbilde analysieren würde, ohne den Satz genau zu kennen, möchte ihn vielleicht für einen halten, dessen einzelne Glieder sich scharf voneinander abhöben. Dem ist nicht so. Die Geschlossenheit seiner einzelnen Sätze ist eine vollkommene und ihr innerer Zusammenhang ein durchaus lückenloser. Das Andante vereinigt höchste harmonische Kunst, die sich nicht zum wenigsten auch in der verschiedenen Art der Einführung des Hauptmotives äuſsert, mit blühendem Ausdrucke wärmsten und tiefsten Empfindens. Und es ist auch kein äuſserlicher Zug in ihm, keine Malerei; alles ist vielmehr unmittelbarer Ausfluſs innigsten Fühlens, das mit männlichem Ernste trauernde Sehnsucht und verlangendes Hoffen eint.

III. Satz.

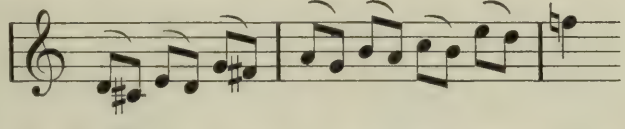
Ganz gewiſs ist der Übergang vom Andante zum Finale so zu verstehen, daſs durch den plötzlichen forte-Einsatz die Gemütsbewegung, welche die dem Harrenden unvermutet kommende Rückkehr des Freundes oder deren Nachricht veranlaſst, ausgedrückt

werden soll. Aber sicherlich soll das Ganze nicht mehr sagen. Hätte Beethoven hier in realistischer Manier malen wollen, er hätte nicht den rein musikalischen Übergang, der noch dazu die Harmonie des Beginnes des Finales vorweg nimmt, angewendet.

Will man die bewegten Figuren, mit denen der Satz sich nach dem ihn eröffnenden Akkorde fortsetzt, »erklären«, so ist das nicht eben schwer. Man mufs nur daran denken, dafs sie über der neutralen Dominantharmonie, die an sich kein Tongeschlecht bestimmt, errichtet sind; so wird man in ihnen das Gefühl unbestimmter Regungen, die noch keinerlei feste Formen gewonnen, zu erkennen haben. Aber mancher möchte vielleicht weiter gehen und auf die sich anschliefsende Notenfolge verweisen:

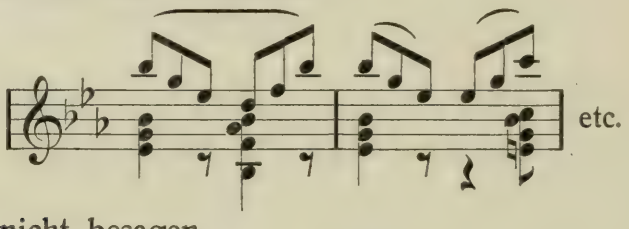


Das mufs doch wohl etwas anderes, tieferliegendes bedeuten. Man erinnere sich daran, dafs es im »Freischütz« einmal heifst: »Agathe winkt mit einem weifsen Tuche«, und dafs Weber dieses Winken so illustriert hat:



Zweifelsohne will Weber durch die aufsteigende Linie nicht blofs die höher und höher flutende Sehnsucht des ängstlich harrenden Mädchens andeuten, sondern ebenso sehr den Rhythmus des wehenden Tuches (für das Drama sehr zweckmäfsig und passend) verwenden. Daran hat Beethoven nicht gedacht, für ihn kommt nur das psychische Moment in Frage, nicht aber die tonale Wiedergabe eines äufseren Vorganges, der mit der absoluten Musik in Beethovens Sinne nichts zu tun hat. Er hat ferner nach dem möglichst wirksamen, d. h. künstlerisch wirkenden und gleichzeitig psychologisch wahren Eintritte für das Haupt-

thema des Finales gesucht. Wir bemerken hier wiederum eine schon früher mehrfach hervorgehobene Erscheinung in dem Auftreten des überaus einfachen, auf den Anprall der aufwärts steigenden Sechzehntel-Noten folgenden Hauptthemas; wo die landläufige Vorstellungsweise einen lauten Jubelsturm erwarten möchte, da ist der Ausdruck fast scheu und zurückhaltend, frei von jedem Überschwange und so schmucklos und bescheiden wie nur irgend möglich. Und es ist in ihm auch kein Moment zu erkennen, das uns berechtigte, in diesen Bildungen Tonmalerei zu sehen, obwohl die charakteristische Linienführung des Themas, die in regelmäfsigem Wechsel auf- und abwärts geht, sich in äufserlicher Weise deuten liefse. Das möge auf sich beruhen bleiben. Beethoven gibt seinem in ernster Freude bewegten Gefühle in diesen energisch auf- und abflutenden Tongängen Ausdruck; mehr will das Kernthema:



des Satzes nicht besagen.

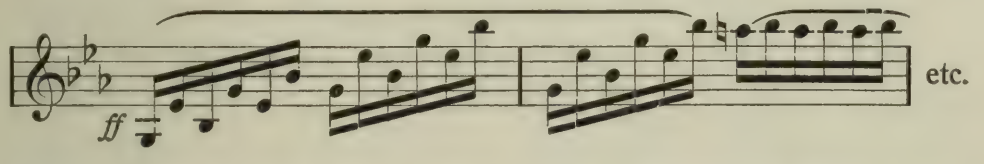
Es lag, wie wir wissen, in Beethovens Art tief begründet, Freude und Ergriffenheit in einfachster Weise zu äufsern. Hier war eine Gelegenheit, solche Freude, die Freude der Wehmut, zu äufsern. Es war ja nicht nur die Rückkehr des Erzherzogs, die er in dankbarem Gemüte feierte. Was mufste sich ihm nicht alles in dem Augenblicke der Wiederkunft des fürstlichen Schülers in seinem sinnenden Geiste zusammen drängen! Vor allem bewegte ihn der Gedanke an den Frieden aufs tiefste. Zu lautem Jubel war keine Ursache, da Österreich dem mächtigen Feinde abermals unterlegen war. Und so kommt denn in diesem Thema nicht mehr und nicht minder zum Ausdrucke, als Beethovens rein menschliche Teilnahme an dem Schicksale des Fürsten, an dem des Landes, in dem er lebte und mit dem er verwachsen

war, verwachsen trotz alles Schweren, das er in Wien erfahren hatte, seine ernste und stille Freude über das Ende drangvoller und seine Hoffnung besserer und ruhigerer Tage.

Einige Jahre später schrieb Beethoven einmal, nicht gerade aus künstlerisch-freiem Antriebe, eine Festmusik: »Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria«. Dies Werk mit all seinen Äufserlichkeiten und gewollten Tonmalereien ist heute glücklicherweise vergessen. Der Meister selbst hat es sehr niedrig eingeschätzt. Das sollten die bedenken, welche ihn als Programmmatiker für sich in Beschlag nehmen möchten und nach diesem und einigen anderen Erzeugnissen der Beurteilung unserer Sonate Dinge zu Grunde legen, die gar nicht zu ihr in Beziehung zu setzen sind.

Mit alledem ist die Frage nach dem absoluten Werte des Kernthemas nicht gelöst. Will man ehrlich urteilen, so mufs man sagen, dafs ihm individueller Charakter abgeht. Das Thema bildet eine Periode von 7 Takten und erscheint dreimal nacheinander, jedesmal von anderen Begleitstimmen getragen.

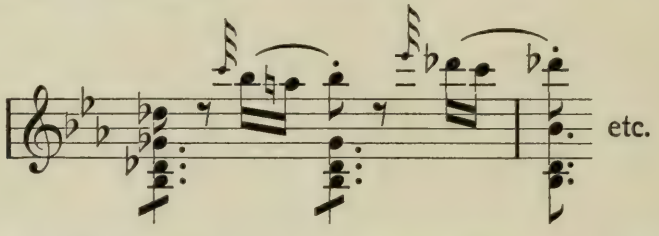
Ein nicht anders als recht trivial zu nennendes Zwischenspiel von fünf Takten:



schliefst sich an und führt bei seiner Wiederholung nach B dur, von wo aus Beethoven mit unisonen Bildungen, wie wir ihnen mehrfach begegneten, über die Dur-Dreiklänge auf ges und f in rhythmisch scharf bestimmter Weise nach Ges dur übergeht. Die vielen kleinen Abschnitte, die wir im bisherigen Verlaufe des Satzes antrafen, und die wenig oder nichts mit seinem organischen Bau zu tun haben, berühren nicht gerade angenehm. Sie sind wie nebeneinander gesetzte Lappen von recht zweifehaftem Werte, so dafs dem Finale, soweit wir es bis jetzt kennen gelernt haben,

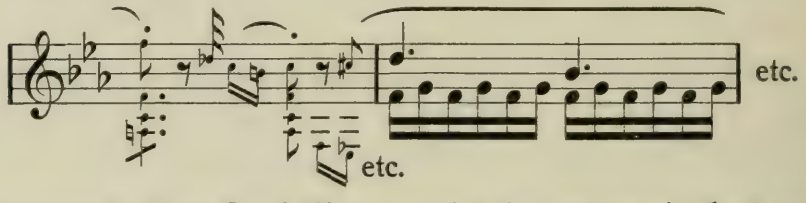
die organische Einheit nicht nur in der früher so oft bemerkten Gröfse abgeht. Und auch weiterhin entwickelt sich der Satz nicht zu einem Gebilde höchster musikalischer Ausdruckskraft.

Zunächst setzt ein neuer Zwischensatz ein. Die Harmonie: (der tonische Dreiklang von Ges dur) ist durch das voraufgegangene F dur bestimmt; durch den Tongang der letzten Takte, der über a und f c erreichte, ist man jedoch geneigt, den Ton des, mit welchem dieser Zwischensatz:



beginnt, als Tonika von Des dur aufzufassen, so dafs die Harmonisation der Stelle für einen Moment frappieren könnte. Bei näherem Zusehen bemerkt man dann freilich, dafs es sich in diesem ganzen Abschnitte um eine einfache Variierung der voraufgegangenen Unison-Linien handelt.

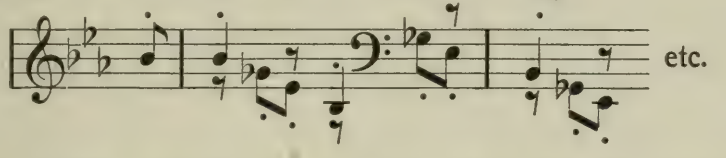
Sie führt in den Seitensatz über, der in B dur steht:



Von seinen beiden Satzhälften macht die erste mit dem ruhigen Gewoge ihrer oberen Mittelstimme und der etwas sentimental weichen Oberstimme einen barkarolenartigen Eindruck. Der Seitensatz erscheint zweimal nacheinander, so, dafs bei seiner Wiederholung der Nachsatz in seinem Stimmverhältnisse umgekehrt wird. Wir erinnern uns dieser Verwendung des doppelten Kontrapunktes bei anderen Stellen Beethovenscher Werke. Im Verlaufe der Anhänge und Schlufsfälle, die nun folgen, greift Beethoven auf die melodische Figuration des Seitensatzes zurück. Alles das ist fliefsend und lebendig, in einfachster harmonischer

Färbung und in seiner Art schön und wohllautend, aber in keinem einzigen Zuge wirklich hervorragend.

Wer der Form des Satzes nachgeht, wird unschwer erkennen, dafs auch hier die Sonatenform ausschlaggebend gewesen ist. Der erste Teil hat nach der gebräuchlichen Regel von Es dur zur Dominanttonart geführt, in der Seiten- und Schlufssatz erschienen. Nun schliefst sich der Durchführungsteil an, der zunächst ein scheinbar neues Motiv bringt:



das aber nichts anderes ist als der nach es moll versetzte und zwei Stimmen zugewiesene Beginn des Hauptthemas. Aus ihm bildet sich ein Übergang nach Des dur und ein zweiter, in Ges dur beginnender Abschnitt, der, die Linie der chromatisch aufwärts geführten Oktaven fortsetzend und erweiternd, die Modulation nach H dur leitet. Von da ab herrscht in der Durchführung der Seitensatz, der wiederum als doppelter Kontrapunkt erscheint. Dann tritt das Hauptmotiv hinzu, eine lebhafte harmonische Figuration in Sechzehntel-Noten schliefst sich ihm an, und das harmonisch und kontrapunktisch reizvolle, wenn auch einfache Spiel der Durchführung leitet in den dritten Teil des Satzes über.

Die Reprise bedarf keines erklärenden Wortes, da sich in ihr alles der ersten Fassung entsprechend gestaltet. An den Schlufssatz fügt sich auch hier eine Koda, die mit dem Einsatze des »Poco Andante« beginnt. Sie ist für Beethovens Art zu charakteristisch, um nicht mit einem besonderen Worte bedacht zu werden. Immer wieder haben wir schon hervorheben müssen, wie sich in Beethovens Eigenart die schärfsten Gegensätze berührten und wie diese auch in seinen Werken in die Erscheinung treten. Wo sich alle Kräfte regen, und es in ununterbrochenem Schwunge vorwärts drängt, als müsse eine gewaltigste Entfaltung aller künstlerischen Darstellungsmittel erfolgen, da

sinkt Beethovens Kraft scheinbar plötzlich zusammen, da erfolgt ein jäher Umschwung der Stimmung. So haben wir piano-Abschlüsse von breiten crescendo-Linien gefunden, so finden wir hier auf den rauschend schnellen Abschlufs des Schlufssatzes den verlangsamten und leisen Einsatz des Kernthemas. Ähnlich wie hier liegt der Fall im Finale der dritten Sinfonie. Ganz sicherlich wirken in solchen Fällen auch rein musikalische Erwägungen mit: durch den scharfen Gegensatz soll hier die Schlufswirkung der den Satz beendeten schnellen Gänge eine imponierendere werden. Aber damit ist die nötige innere Erklärung der Erscheinung nicht gegeben. Wenn Beethoven das Thema nochmals in seiner ganzen schmucklosen Form erklingen läfst, so ist der tiefere Grund für die Erscheinung offenbar der, dafs es als hauptsächlicher Träger des ihn bewegenden Gefühles und ohne alle Nebenabsicht nochmals in den Mittelpunkt des Interesses gerückt werden soll. Die ganze Stelle verlangt eine äufserst sensitive Wiedergabe; dort, wo die anfängliche akkordische Begleitung durch eine nachahmende zweite Stimme ersetzt wird, zu der weiterhin harmonische Begleitstimmen treten, hat Beethoven ausdrücklich ein »espressivo« beigesetzt.

Wenn Elterlein die Sonate eine der populärsten und leichtest verständlichen Beethovens nennt, so ist dieser letzte Ausdruck unbedingt richtig: für das Verständnis bietet das Werk überhaupt keine Schwierigkeiten. Je weiter wir aber im Laufe der Zeit in die Vertrautheit mit den grofsen Werken des Meisters hineingewachsen sind, um so mehr hat die Sonate an Wertschätzung verloren. Man empfindet, dafs das Beiwort »charakteristisch«, wenn auch keineswegs verfehlt, doch für die Sonate nicht durchaus berechtigt ist. Vergleicht man sie vollends mit den erhabendsten Emanationen des Beethovenschen Geistes, so wird man ihr keine hohe Stelle anweisen können. Dafs das hauptsächliche thematische Material einfacher Art ist, hat damit nichts zu tun; auch die Bemerkung, dafs die poetische Idee keinerlei gewaltige Expansion

des Materiales zuliefs, will nicht im Sinne eines Tadels aufgefafst werden, obgleich sich insbesondere vom Finale sagen läfst, dafs hier Gröfseres und Bedeutenderes hätte geschaffen werden können. Aber sieht man auch von alledem ab, nirgendwo kann in dieser Sonate von der zwingenden Gewalt Beethovenscher Rhythmik, von plastischer Gröfse der Motive und auch nicht von hervorragender motivischer Arbeit die Rede sein. Mehr als in einem anderen Werke verwendet der Meister hier recht triviale Spielfiguren, und so erscheint die Sonate zum mindesten in ihren Ecksätzen und besonders im Finale als eine rechte Gelegenheitsmusik im landläufigen Sinne des Wortes. Es scheint, als habe die poetische Idee und ihre Beschränkung d. h. die bestimmte Absicht, in der angegebenen Richtung zu schreiben, dem Werke geschadet. Es ist, obwohl innerlich empfunden, doch in gewisser Weise an äufserliche Vorgänge angepafst worden. Dadurch ist sein Aussehen ein doppeltes geworden: zuweilen, so im einleitenden Adagio und im zweiten Satze, ganz verinnerlicht im Ausdrucke, zuweilen ziemlich konventionell.

Damit ist wohl auch die von Lenz geäufserte Ansicht, die Sonate zeige »den grofsen Gedankenstyl« der damaligen Periode in Beethovens Schaffen, genügend zurückgewiesen. Wenn aber Lenz weiterhin bemerkt: »Der Umstand, dafs man nichts Anderes denken darf, als was bezeichnet worden, lähmt immer den Aufschwung, so unnachahmlich meisterhaft das Bezeichnete musikalisch dargestellt sein mag«, so ist dazu zu sagen, dafs Beethoven innerhalb der einzelnen Abschnitte seines Werkes dem Hörer jede Freiheit des Denkens und Empfindens gewahrt hat: er bezeichnet, wie wir schon sagten, durch die Überschriften nichts als den Punkt, von dem aus seine musikalische Gedankenarbeit ihren Ausgang genommen. Das aber ist, um es nochmals zu betonen, nicht ein Programm im Sinne der Programm-Musiker.

Opus 90:
Sonate in emoll.

»Allen Kennern und Freunden der Tonkunst wird die Erscheinung dieser Sonate gewifs sehr willkommen sein, da nun seit mehreren Jahren von L. van Beethoven nichts für Pianoforte erschienen ist. Es bedarf dies neue Werk keiner Lobrede, da es ihm an Originalität, Annehmlichkeit und Kunst, womit der geschätzteste Tonkünstler unserer Zeit seine Werke unerschöpflich zu schmücken gewohnt ist, keineswegs gebricht.« Mit diesen Worten zeigten am 9. Juni 1815 in der Wiener Zeitung die Verleger die Ausgabe der Sonate Op. 90 an, deren Originaltitel lautet: »Sonate für das Piano-forte, gewidmet dem Hochgeborenen Herrn Grafen Moritz von Lichnowsky von Ludw. van Beethoven. 90. Werk. Eigenthum des Verlegers. Wien bey S. A. Steiner.« Nach Nottebohms thematischem Verzeichnisse trägt das Autograph das Datum des 16. August 1814, womit wohl der Tag der Beendigung der Sonate angegeben sein wird.[1]) Die Skizzenbücher des Jahres 1814 belehren uns, dafs Beethoven etwa vom Februar dieses Jahres an seine Zeit dem Werke neben der dritten Bearbeitung des »Fidelio« und dem »Elegischen Gesang« widmete.

Die Frage, weshalb Beethoven 5 Jahre vorübergehen liefs, ehe er wieder eine Schöpfung für das Klavier veröffentlichte, läfst sich nicht genau beantworten. Zum kleineren Teile mag der Umstand, dafs ihm das Klavier schon damals nicht zum vollen Ausdrucke seiner Gedanken und Empfindungen genügte, die auffällige Erscheinung erklären; zum gröfseren ist sie jedoch

[1]) Ist die Angabe Nottebohms richtig, so hat Erzherzog Rudolph die Sonate am Tage ihrer Vollendung selbst für seine Beethoven-Sammlung kopiert. Vgl. Thayer, Chronol. Verzeichnifs, No. 186.

sicherlich der auffallenden Abnahme seiner Produktivität zuzuschreiben, die, wie wir bereits gehört haben, mit dem Jahre 1810 begann. Perioden scheinbaren geistigen Stagnierens lösen sich mit Ausbrüchen des Fleifses im Leben manches schöpferischen Geistes ab. Das ist gerade bei Beethoven überaus leicht verständlich: er arbeitete langsam, reflektierte unendlich viel und kritisierte seine Schöpfungen bei ihrem Werden unablässlich. Eine solche Natur wägt, je älter sie wird, jede Äufserung um so sorgfältiger. War Beethoven früher, auch in Zeiten tiefster seelischer Erschütterung, mit erstaunlicher Schnelligkeit wieder Herr seiner selbst geworden, so mufsten die widrigen häuslichen Verhältnisse und herben Enttäuschungen jetzt, in vorgeschrittenem Alter, nachhaltigere Spuren in ihm hinterlassen. Wie gewaltig auch seine geistige Spannkraft war, er blieb doch den allgemeinen Gesetzen organischen Lebens untertan. Und wie hatte ihm das Schicksal mitgespielt, wie ihn in seinem wichtigsten Sinne getroffen! Aber wenn wir von einer Lähmung seiner produktiven Kraft sprechen müssen, so ist das nur in dem Sinne zu verstehen, dafs die grofsen Schöpfungen seines Geistes längere Zeit als bisher gebrauchten, um zu reifen, dafs demnach die Zahl der Werke sich von jetzt ab verminderte. Denn an inneren Gehalte nahmen sie nicht ab. Im Gegenteil; immer gewaltigeren Höhen sehen wir den Meister in seinen letzten grofsen Werken entgegen streben.

Zu der Zahl der unsterblichen Meisterwerke Beethovens gehört auch die emoll-Sonate, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr zu wenden haben. Am Titel fällt die deutsche Fassung auf. Beethoven war damals stark von der Neigung eingenommen, die italienischen und französischen Ausdrücke in den Musikwerken durch deutsche zu ersetzen. Warum er nicht schon die Es dur-Sonate, deren Autograph gleichfalls einen deutschen Titel aufweist, mit einem solchen zum Drucke gab, wissen wir nicht. Bisher hatten nur seine Vokalwerke, so »Christus am Oelberg«, deutsche

Aufschriften gehabt. Jetzt trachtete er darnach, wie er an den Hofrat von Mosel einmal schreibt: »diese wiedersinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben; Mälzels Metronom giebt uns hiezu die beste Gelegenheit. Ich gebe Ihnen mein Wort hier, dafs ich sie in allen meinen neuen Compositionen nicht mehr gebrauchen werde.« Die puristischen Neigungen Beethovens lassen sich durch eine Reihe seiner Werke hindurch verfolgen. Dafs die politischen Ereignisse der Jahre 1813—1815 zu ihrem Auftreten beitrugen, läfst sich annehmen. Er liebte es in jener Zeit, die Bedeutung des Deutschtums für die Musik zu betonen. Seinem Verleger Steiner schrieb er damals, dafs er sich damit trüge, das Wort Forte-Piano durch »Hammerklavier« zu ersetzen und fügte der Äufserung bei: »Der Titel ist zuvor einem Sprachverständigen zu zeigen. Hammerklavier ist sicher deutsch, ohnehin ist die Erfindung auch deutsch; gebt Ehre, dem Ehre gebührt.« Beethoven irrt hier: Christofori kann die Ehre, die moderne Klavier-Mechanik geschaffen zu haben, nicht streitig gemacht werden. Ihre Verbreitung freilich erfolgte erst durch die Tätigkeit Silbermanns. Auch mit dem jungen Freunde seiner letzten Jahre, mit Karl Holz, hat Beethoven über die Verdeutschung fremdsprachlicher Musikausdrücke verhandelt. Wie überall und immer in solchen Fällen zeitigten die Versuche neben erträglichem eine Reihe verschrobenster Verdeutschungen, über die man das Einzelne bei Schindler und Nohl nachlesen kann.

Der Empfänger des Werkes, Graf Moritz von Lichnowsky ist schon früher genannt worden. Schindler sagt von ihm, er sei ein ausgezeichneter Musiker, Schüler Mozarts und »immerwährender Begleiter« durch Beethovens ganzes Leben gewesen. Er hat den Meister sicherlich im Hause seines Bruders, des Fürsten, kennen gelernt. Aufser dieser Sonate widmete ihm Beethoven sein grofses Variationen-Werk Op. 35. Aus dem Tone von Beethovens Briefen an den Grafen darf man auf einen innig-

freundschaftlichen Verkehr beider Männer schliefsen. Auch zwischen ihnen stiegen freilich gelegentliche Wolken auf, aus Mifsverständnissen und grundlosem Argwohne Beethovens; aber sie führten keinerlei dauernde Verstimmung herbei.

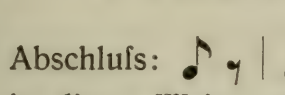
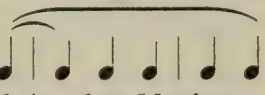
Zur Geschichte der Sonate ist ein Brief Beethovens von Interesse, den er aus Baden am 21. September 1814 an den Grafen richtete: . . . . »ich erhalte leider erst gestern ihren Brief — Hertzlichen Dank für ihr Andenken an mich eben so alles schöne der Verehrungswürdigen Fürstin Christine — ich machte gestern mit einem Freunde einen schönen spatziergang in die Brühl und unter Freundschaftlichen Gesprächen kamen sie auch besonders vor und siehe da gestern Abend bey meiner Ankunft finde ich ihren lieben Brief — ich sehe dafs sie mich immer mit Gefälligkeiten überhäufen, da ich nicht möchte, das sie glauben sollten, dafs ein Schritt den ich gemacht, durch ein neues Interesse oder überhaupt etwas d. g. hervorgebracht worden sey, sage ich Ihnen, dafs bald eine Sonate von mir erscheinen wird, die ich ihnen gewidmet, ich wollte sie überraschen, denn längst war die Dedikation ihnen bestimmt, aber ihr gestriger Brief macht mich es ihnen jetzt entdecken, keines neuen Anlasses braucht es, um ihnen meine Gefühle für ihre Freundschaft und Wohlwollen öffentlich darzulegen — aber mit irgend nur etwas, was einem geschenke ähnlich sieht, würden sie mir weh verursachen, da sie alsdann meine Absicht gänzlich mifskennen würden, und alles d. g. kann ich nicht anders als ausschlagen. —

ich küsse der Fürstin die Hände für ihr Andenken und Wohlwollen für mich, nie habe ich vergessen, was ich ihnen überhaupt alle schuldig bin, wenn auch ein unglückseliges Ereignifs Verhältnisse hervorbrachte, wo ich es nicht so, wie ich es wünsche, zeigen konnte« — . . . .

Auch eine Erzählung Schindlers beschäftigt sich mit der Sonate. Graf Lichnowsky hatte damals eine lebhafte Neigung

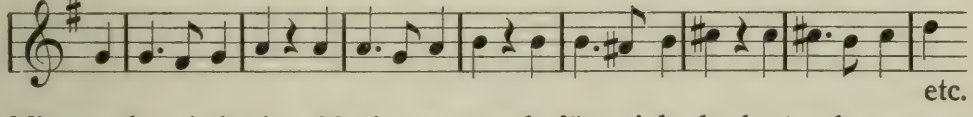
zu Fräulein Stummer gefafst, einer Sängerin der Hofoper. Obwohl der Ruf der Dame ein vortrefflicher war, stand der Unterschied der sozialen Stellung einer Vermählung lange im Wege, so dafs die Hochzeit erst nach dem Tode des Fürsten Karl Lichnowsky gefeiert werden konnte. Schindler schreibt nun: »Als Graf Lichnowsky jene Sonate mit der Dedikation an ihn zu Händen bekam, wollte es ihn bald bedünken, als habe sein Freund Beethoven in den beiden Sätzen, aus denen sie besteht, eine bestimmte Idee aussprechen wollen. Er säumte nicht, Beethoven darüber zu befragen. Da dieser aber in keiner Sache etwas Hinterhalterisches hatte, dies besonders, wenn es einen Witz oder Scherz gegolten, so konnte er auch hier nicht lange zurückhalten. Er äufserte sich sofort unter schallendem Gelächter zu dem Grafen: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau in Musik setzen wollen, und bemerkte dabei, wenn er eine Überschrift wolle, so möge er über den ersten Satz schreiben: »Kampf zwischen Kopf und Herz«, und über den zweiten »Conversation mit der Geliebten«. — Begreifliche Rücksichten hielten Beethoven ab, jene Sonate mit diesen Überschriften drucken zu lassen.«

Die Erzählung Schindlers mag an und für sich richtig sein. Aber es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dafs Beethoven, in angeregter Gesellschaft immer zu Scherzen aufgelegt, den fragenden Freund mit einer derartigen Antwort kurz abgefertigt hat, wie andere vor ihm. Hätte er tatsächlich eine solche Idee in Tönen darstellen wollen, so würde er, bei seinen nahen Beziehungen zu dem gräflichen Freunde, wohl nicht erst dessen Frage abgewartet, sondern aus freiem Antriebe eine Andeutung dieser Absicht gegeben haben. Schon Wasielewski hat dies hervorgehoben. Und überdies: die Sonate rechtfertigt durchaus nicht derlei Überschriften. Wenn man auch vom ersten Satze sagen kann, dafs seinem Kernthema zwei Gedanken zu Grunde liegen, die man als zwei »Prinzipe« in dem früher angegebenen

Sinne auffassen kann, oder als zwei Bildungen, die zum Teil durch den in dem einem männlich, im andern weiblich gestalteten Abschlufs:  etc. und:  in dieser Weise aufgefafst werden können, und in der Vorherrschaft des ersten Motives eine Bestätigung von Schindlers Erzählung finden dürfte, so ist doch in Bezug auf das Finale zu sagen: wo steckt hier das geringste Moment, das als Konversation, also als Duett gedeutet werden könnte? Beethoven hat mit seinen Worten dem Grafen und seiner Freude an der Widmung offenbar ein kleines, scherzhaft gemeintes Zugeständnis gemacht, Schindler aber, der seiner Erzählung den Schlufs hinzufügt, das Faktum zeige abermals, dafs Beethoven seinen Werken, wenn auch nicht immer, so doch häufig eine poetische Idee zu Grunde lege, hat Beethovens Wort in seiner plumpen Weise ausgeschlachtet und ausgelegt und ist dabei auf die falsche Interpretation gekommen.

I. Satz.

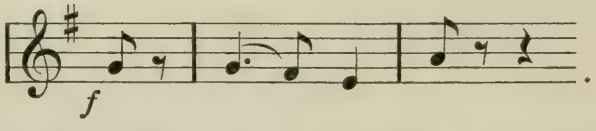
Beethoven hat als ersten Entwurf zu diesem Satze das folgende notiert:



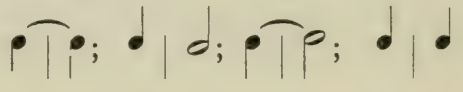
Niemand wird das Motiv an und für sich bedeutend nennen können, und auch seine sequenzenartige Weiterspinnung ist nichtssagend. Diese Fassung wurde denn auch mit Recht verworfen. Das Erscheinen solcher Sequenz-Bildungen ist bei Beethoven sehr selten; die wenigen Stellen, an denen sie uns begegnen, verdienen um so mehr angemerkt zu werden, als der Meister in seiner gewaltigsten Klavierdichtung, dem Opus 106, mehrfach Gebrauch von der Sequenz gemacht hat.

Wir haben schon häufig Gelegenheit gehabt zu sehen, wie Beethoven im wesentlichen einem Satze ein an und für sich ge-

ringfügiges Motiv zu Grunde gelegt und mit unvergleichlicher Schöpferkraft aus dem Unscheinbaren den gewaltigsten Bau aufführt. Anders als in mancher der voraufgegangenen Sonaten hatten sich in dieser Beziehung die Sonatenwerke 53 und 57 in ihren ersten Sätzen entwickelt; hier herrschen grofse und breitgefügte Motive, die schon durch ihren äufseren Umfang und modulatorischen Gang auf gewaltige Expansion der Gedanken in den durch sie beherrschten Sätzen haben schliefsen lassen. Anders wiederum gestaltet sich der Aufbau des führenden Themas im ersten Satze der emoll-Sonate. Die überwältigende Grofszügigkeit des Gedankens herrscht auch hier, aber wieder spielt ein unscheinbares Motiv eine vorspringende Rolle; es ist das des Einganges, das zum Teil in der gleichen rhythmischen Anordnung der beiden ersten Töne auch im Finale der Sonate Op. 53 vorkommt, hier jedoch nicht den Anfang des Hauptmotives bildet. Das unserer Sonate zu Grunde liegende Hauptmotiv ist dies:

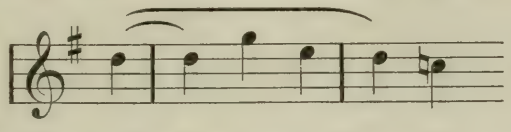


Sein Kopf erscheint im Verlaufe des Satzes in einer Reihe rhythmischer Umwertungen, als:

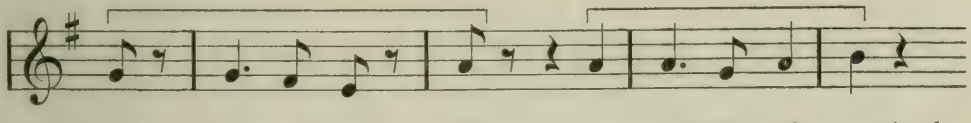


in der Durchführung und an anderen Stellen, so dafs es nur wenige Takte in der Sonate gibt, in denen es sich nicht in der einen oder anderen Form nachweisen liefse. Dabei aber herrscht eine geradezu erstaunliche Gröfse und bewundernswerte Mannigfaltigkeit in der formalen Anordnung des Themas, und so kommt man nirgendwo dazu, die vielfache Benutzung jenes kleinen Motives und seiner rhythmischen Umformungen als etwas aufdringliches oder gar monotones zu empfinden. Gerade in dieser Sonate mufs sich, wer sie noch nicht kennt, jeder der rhythmischen Gewalt von Beethovens Tonsprache bewufst werden können.

Der Vordersatz des Kerngedankens umfafst die Takte 1 bis 16, den Nachsatz bilden die daran sich anschliefsenden 8 Takte, so dafs die Teilung des Themas durch den Dominantschlufs erzielt wird. Wir haben schon hervorgehoben, dafs der Vordersatz in zwei Abschnitte zerfällt, die in etwas kontrastieren, obwohl auch der zweite, wie aus dem ihn einleitenden Auftakte hervorgeht, aus jenem erwähnten ersten Motive abgeleitet ist:



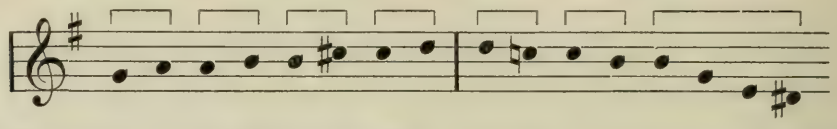
Der erste Gedanke ist energisch, stolz voranschreitend und auf das bestimmteste kräftig abschliefsend, der zweite anmutig beschwichtigend und doch wieder, wie der erste, nachdrücklich bedeutungsvoll. So ist der Gegensatz also kein absoluter, und Beethoven hat schon vor dem Beginne des mit »dolce« bezeichneten Abschnittes den energischen Anfang des ersten Motives durch Zusammenziehung der beiden den ersten Auftakt bildenden Achtelwerte zu einem Vierteltone die kräftigere Fassung durch die weichere ersetzt:



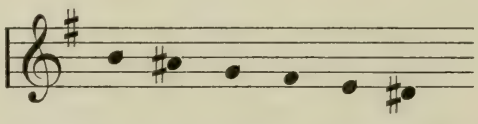
und dadurch einen gewissen Gegensatz geschaffen, der noch dadurch verstärkt wird, dafs die erste Fassung das forte-, die zweite das piano-Zeichen trägt. So wird also jene Zweiteilung des Vordersatzes schon hierdurch gewissermafsen motiviert, und man braucht zur »Erklärung« des Themas der poetischen Idee durchaus nicht. Wie wir schon früher hervorgehoben haben, lassen sich derartige kontrastierende Bildungen im ganzen Gebiete der Instrumental-Musik nachweisen, deren eigenstes Wesen ja auf ihrem Vorhandensein beruht. Um nochmals auf ein bereits angeführtes Beispiel zurückzugreifen: wir haben im Anfange der c moll-Sonate des Op. 10 ein Motiv erkannt, dessen Abschlufs in der beschwichtigenden Umbiegung der energisch aufwärts

geführten Linie deren Gegensatz darstellt. Die diese Bildungen bedingenden psychischen Momente beherrschen den ganzen ersten Satz der Sonate vorwiegend, und so könnte man mit Leichtigkeit dieser Sonate das gleiche poetische Programm unterlegen. Man sieht, durch derlei mit der Sache spielende Äufserlichkeiten ist für die wirkliche Erkenntnis der Beethovenschen Werke gar nichts getan.

Kehren wir zum Thema zurück. Die charakteristische Linie in seinem ersten Abschnitte ist nicht zu übersehen:

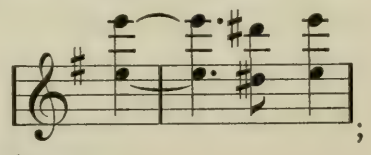


Dafs Beethoven am Schlusse des zuletzt angegebenen Beispieles die diatonische Linie, die sich ja ohne weiteres etwa in dieser Form:

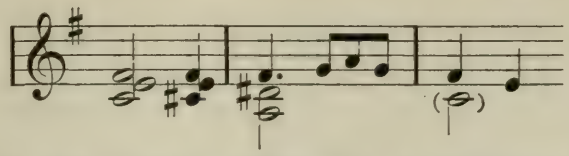


hätte fortführen lassen, zu Gunsten zweier Terzschritte aufgibt, ist sicherlich kein Zufall. Trafen wir schon auf unserem Wege viele Stellen in seinen Werken, die eine bedeutsame Vorliebe für terzverwandte Tonarten bekundeten, so stofsen wir auch, wie im Anfange des c moll-Konzertes und dem der 5. Sinfonie auf Motive, die durch markante Terzschritte in der Melodiebildung charakterisiert werden. Wir werden weiterhin sehen, wie das Intervall der Terz noch ganz besondere Bedeutung für Beethovens Melodik gewinnt.

Auch im Nachsatze des Hauptgedankens spielen die beiden hervorgehobenen Momente eine Rolle; dem aktiv voranschreitenden gehört die Bildung der oberen Oktave:



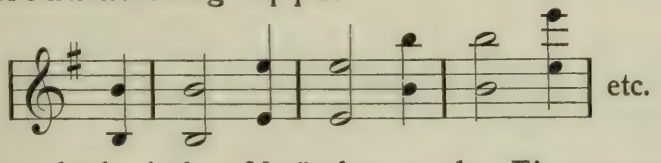
das nachdrücklich schwere:



setzt das Spiel der zweiten Hälfte des Vordersatzes fort.

Kehren wir noch einmal zu der poetischen Idee zurück. Das Ende des Themas, das auch den Abschluſs des ganzen Satzes bildet, trägt das ritardando-Zeichen; die Linie führt abwärts: das Zeichen einer gewissen psychischen Ermattung. Repräsentiert das erste Motiv den Schindlerschen »Kopf«, wie gar nicht anders anzunehmen ist, so das zweite, dem auch diese Schluſsbildung entstammt, das »Herz«. So wäre also (der Satz steht in e moll) der Sieg des Herzens über den Kopf mit einer fast wehmütig zu nennenden Tonphrase gefeiert worden. Wie man sich das mit Beethovens Art, die an der Heirat des gräflichen Freundes mit der bürgerlichen Dame den freudigsten Anteil nehmen muſste, zusammenreimen soll, mögen die Beethoven-Programmatiker ausmachen. Wir wollen die poetische Idee damit endgültig verabschieden.

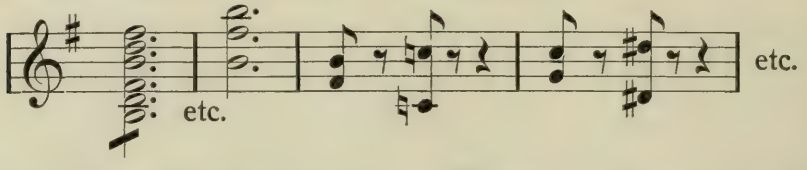
Die Modulationsgruppe:



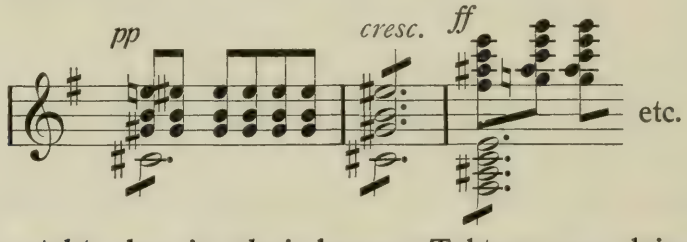
bringt unter rhythmischer Veränderung des Eingangsmotives zunächst aufwärts steigende Oktavengänge, die Dominante und Tonika berühren und sich in plötzlichem Übergange nach der Dominantseptimenharmonie von C dur wenden: damit ist die Modulation bestimmt. Es schlieſst sich eine korrespondierend gebaute Überleitung nach a moll an. Diesen beiden Taktgruppen, deren Herkunft aus dem Hauptmotive ein Blick erkennen läſst, schlieſst sich eine dritte an, die rhythmisch nicht ganz konform gebildet aber wie jene durch die abwärts steigende Linie charakterisiert ist. Aus der weiterhin erfolgenden enharmonischen Ersetzung von b durch ais und dem modulatorischen Fortgang er-

sieht man, daſs Beethoven die Schreibweise in B dur nur der Einfachheit wegen gewählt hat; orthographisch würde an Stelle jenes b die Bezeichnung ais und Ais dur stehen. So bilden also jene zuletzt berührten Überleitungstakte einen kurzen Orgelpunkt, in dessen melodischen Bildungen das Hauptmotiv fortlebt. Er leitet die Modulation nach h moll.

Hier beginnt ein kurzer Zwischensatz:



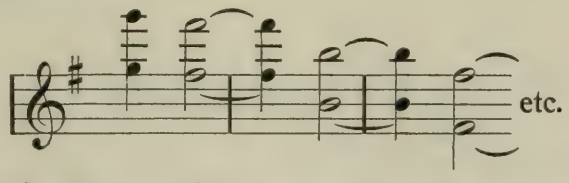
der seine Verwandtschaft mit dem führenden Thema durch seine stufenweise und aufwärts erfolgende Bildung zeigt, motivisch aber selbständig gestaltet ist. Sein Ausdruck ist knapper, bestimmter und drängender als der jenes. Dadurch wird, wie man zunächst annehmen möchte, ein energisch bewegter Seitensatz vorbereitet. Ehe jedoch das 2. Thema erscheint, bringt Beethoven eine jener erschütternden, gewaltigen dynamisch-rhythmischen Steigerungen an, wie nur er sie kennt:



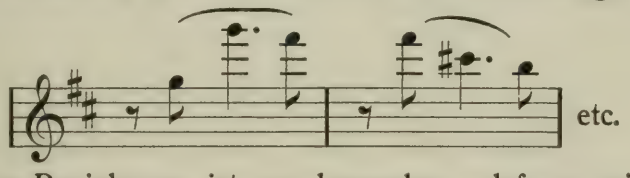
Scheinbar steht das in drei kurzen Takten vom leisesten zum stärksten Klange anschwellende und wiederum ins piano zurücksinkende schmerzhafte Zucken und Pochen der gewaltigen Akkorde aufser Zusammenhang mit dem vorhergehenden, und wie ist es doch aus dem Innersten der mächtig voran drängenden Bewegung des vorhergegangenen Abschnittes herausgewachsen, ein riesenhaftes sich Aufbäumen gegen die dräuende Gewalt jener Bildungen. Wir kennen die Bedeutung derartiger Ausbrüche, die die seelische Atmosphäre mit Macht klären und reinigen.

Wohl tritt nun der Seitensatz in der ihn harmonisch

tragenden Begleitungsfigur unruhig wogend auf, aber über all dem stürmischen Treiben thront ein eiserner, unbeugsamer Wille. Es ist eine unvergleichlich hehre und gewaltige Melodiebildung, diese des Seitensatzes:

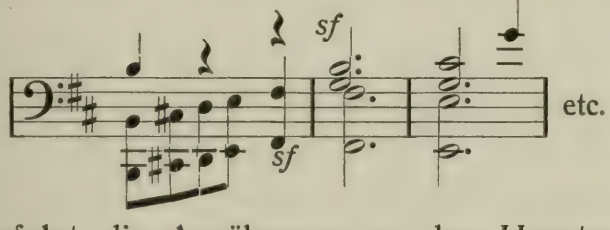


Als ob ein Gott dem Sturme gebietend einherschreite. Das Thema erscheint gleich darnach in rhythmischer Umwertung, welche die bisherige ruhige Linienführung verwirft, wodurch seine Ausdruckskraft ganz bedeutend an Intensität gewinnt:

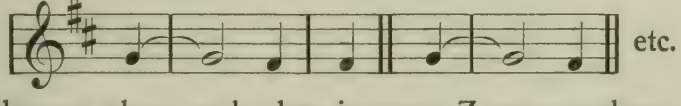


In formeller Beziehung ist zu bemerken, dafs es nicht angeht, die dreizehn Takte vom Beginne des Seitensatzes an als eine einzige Periode aufzufassen, vielmehr wird das Seitenthema bei Takt 6 nicht, sondern erst bei seinem zweiten Erscheinen (Takt 7 ff.) tonal abgeschlossen.

Dieser Abschlufs bedeutet zugleich den Beginn des Schlufssatzes:



Mit ihm erfolgt die Annäherung an den Hauptsatz, die Bindungen und die Andeutungen des Hauptmotives erscheinen:

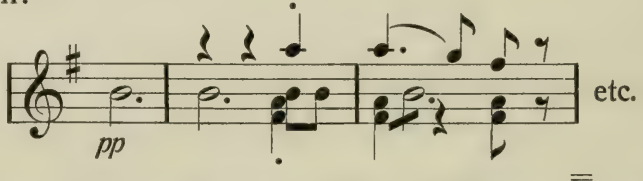


Wie Beethoven aber auch den inneren Zusammenhang mit dem Seitensatze hier äufserlich erkennen läfst, lehrt ein vergleichender Blick auf die Linie der Bafsfigur:

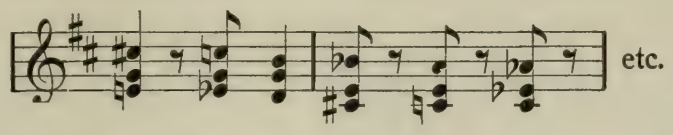
und die Begleitstimme im Seitensatze:

Die Verkürzung der Werte im Schlufssatze bedingt die Auffassung der Stelle als einer wesentlichen Ausdruckssteigerung, und so hat Bülow mit seiner Angabe: »Der Bassschritt werde ziemlich ungestüm vorgetragen« unzweifelhaft Recht.

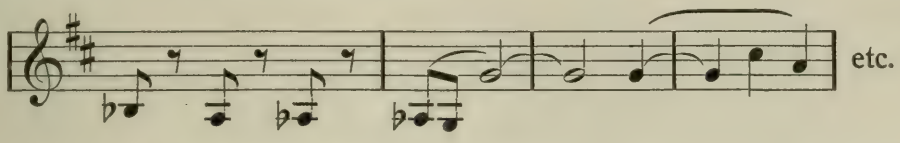
Der Schluſs des ersten Teiles des Satzes erfolgt in der Moll-Tonart der Dominante des Haupttones in h moll. Eine Wiederholung des Abschnittes ist nicht vorgesehen. Der Durchführungsteil beginnt mit dem pianissimo-Einsatze des ausgehaltenen h:



Dann erscheint das Hauptmotiv auf der Septime a, während die Unterstimmen den rhythmischen Gang seines Beginnes fortsetzen. Weshalb Beethoven dem Akkorde die Terz nicht beigefügt hat, erkennt man leicht: sie würde, da er nach e moll zurückstrebt, dis lauten müssen; durch diesen Ton wäre aber eine scharfe Trennung zwischen dem voraufgegangenen Schlufssatze und der Durchführung erfolgt, die Beethoven aber offenbar, weil die Wiederholung des ersten Teiles nicht in seinem Plane lag, vermeiden wollte. Sobald die Modulation die Tonart Es dur erreicht hat, macht Beethoven von einem schon mehrfach berührten Mittel Gebrauch: er kürzt das führende Motiv um seinen Auftakt und arbeitet, den Ausdruck des Ganzen um vieles kräftiger gestaltend, nur mit der rhythmischen Figur: ♩. ♪ ♩ | weiter, die sich zuletzt in ebene Bildungen:

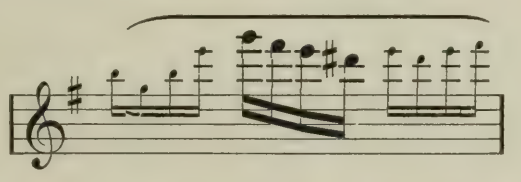


auflöst; diese führen zu der Verwendung des zweiten Teiles des Vordersatzes des Kerngedankens:

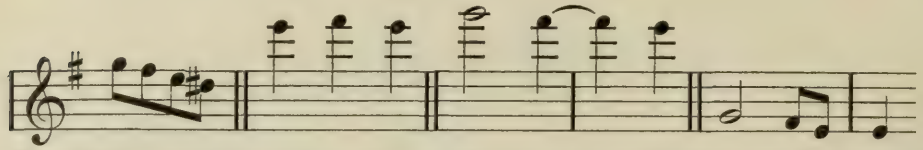


Er erscheint gleich darauf in der Mittelstimme, während die Oberstimme sich in schöner harmonischer Figuration darüber ergeht. Darauf wird, nach dem Teilstriche, der Satz für kurze Zeit zwei- dann dreistimmig, und es erfolgt abermals eine Motivteilung, indem Beethoven den Fortschritt des Satzes auf die Weiterführung und räumliche Erweiterung des aufwärts gehenden Sprunges des Motives basiert. Dieser ganze Teil der Durchführung ist harmonisch überaus reizvoll und von höchst eigenartiger Schönheit der Gestaltung. Wer den Satz aufmerksam durchliest, wird leicht den Grund finden können, warum Beethoven hier keinerlei Beschleunigung des Tempos angezeigt hat, die vielleicht der oder jener als durch das Erscheinen der lebhaften Figuration bedingt annehmen möchte: wir finden in der Mitte dieses Abschnittes die Andeutung eines Orgelpunktes; das Erscheinen eines solchen haben wir aber als retardierendes Moment erkennen lernen.

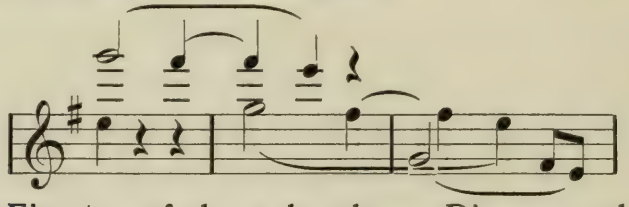
Nach der Rückkehr in die leitende Tonart, im Takte nach dem zweiten Doppelstriche, bringt die figurierte Oberstimme:



die Erinnerung an das Hauptmotiv, das nun nach und nach durch rhythmische Rückbildungen seiner ursprünglichen Gestalt wieder angenähert wird, bis es in dieser selbst erscheint:



Die Stelle, welche diese sich nachahmenden Bildungen beherrschen, erinnert an die besonders hervorgehobenen Takte aus dem Schlusse des ersten Satzes der Sonate Opus 81a mit ihren gehäuften Nachahmungen; aber die Takte des Opus 90 sind weniger auffallend als jene und an dieser Stelle:



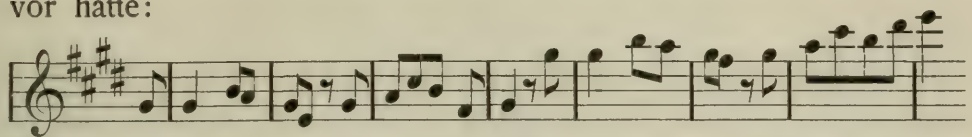
durch den Einsatz auf der gebundenen Dissonanz durchaus der hergebrachten Regel entsprechend gebildet. Nur die darauf folgenden Takte machen davon eine Ausnahme. Sie sind durch die konsequente Art der Umbildung und Verkürzung des Motives zu erklären, durch welche logischer Weise auch die Nachahmung selbst in immer nähere Nachbarschaft rücken mufs. Man sieht, dafs dies Ausdrucksmittel rein musikalischer Art ist und sollte sich hüten, Dinge in das Gefüge dieser Bildungen hineinzugeheimnissen, die nicht hinein gehören.

Über den dritten Teil des Satzes braucht nichts besonderes mehr angeführt zu werden; er verläuft mit den der einheitlichen Tonalität wegen nötigen Modifikationen wie der erste Teil und erfährt nur am Schlusse eine sehr bedeutsame Erweiterung durch das Auftreten des Hauptmotives in der zweiten Form, dem sich, das Ganze endigend, der Nachsatz des Themas anschliefst. Dies einfache und schmucklose Ausklingen des Satzes, der so energisch begonnen, ist bedeutungsvoll für seine Wertung. Wir kommen darauf zurück.

II. Satz.

Zu dem überaus anmutvollen und lieblichen zweiten Satze haben sich Skizzen erhalten, die dartun, dafs Beet-

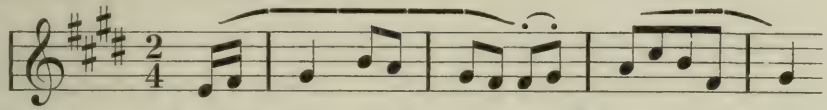
hoven die führende Melodie in andererer Fassung zu geben vor hatte:



Wohl sind die späteren Hinzufügungen zu diesem Thema scheinbar nur geringfügiger Art: blofs der Auftakt und der zweite Takt des Vorder- und Nachsatzes sind leicht geändert worden. Und doch welch ein Unterschied! In der Skizze fehlt der Melodie die Seele. Andere Abweichungen der schliefslichen Fassung können als ganz nebensächlich hier übergangen werden.

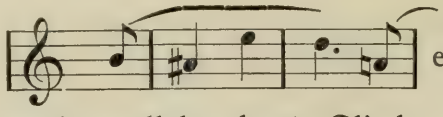
Im ganzen Verlaufe des ersten Satzes sehen wir die beiden schon im Beginne mächtigen Elemente nebeneinander wirken. Die trotzig-energische Stimmung, die der Anfang verheifsen, kommt im Verlaufe des Satzes nicht zum siegreichen Durchbruche, und über dem Schlusse lagert es wie stilles und ernstes sichbescheiden. Da knüpft nun der zweite Satz an. Wohl steht er im hellen E dur, aber auf dem ganzen wundervollen Gebilde ruht milder abendlicher Glanz. Kein heifses Glühen und sinnliches Begehren hat diese Töne geweckt, sie sind aus dem reinen, sanft verklärten Empfinden geboren, das dem Treiben des Lebens mit der überlegenen Ruhe des im ernsten Daseinskampfe gereiften Mannes und nicht ohne wehmütiges Gedenken der Vergangenheit gegenüber steht.

Soll eine besondere Bezeichnung für den Satz gewählt werden, so darf man ihn Rondo nennen. Vorder- und Nachsatz des Kernthemas:



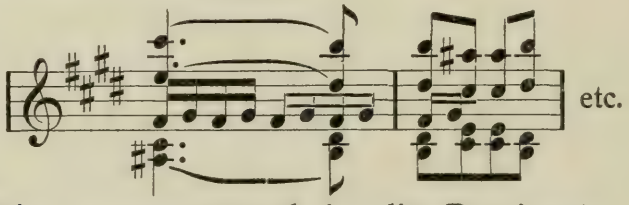
etc.

stehen im einfachsten Verhältnisse zueinander, die Dominanttonart wird nicht berührt. Beethoven hat mit dieser herzfrischen, innigen und lauteren Weise eine Melodie geschaffen, die im edelsten Sinne volkstümlich genannt werden darf. Ihr zweiter, modulierender Abschnitt:

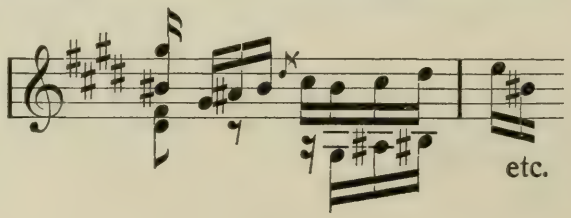


bringt zunächst zwei parallel gebaute Glieder von je zwei Takten und dann, wie diese durch einen abwärts gehenden diatonischen Halbtonschritt eingeleitet, den zum tonalen Ausgangspunkte zurückleitenden Nachsatz, worauf nach Wiederholung dieses Abschnittes der erste Gedanke wiederkehrt. Er ist hier in seinem Nachsatze zierlich variiert und schliefst den in einfacher Liedform gehaltenen Hauptsatz ab.

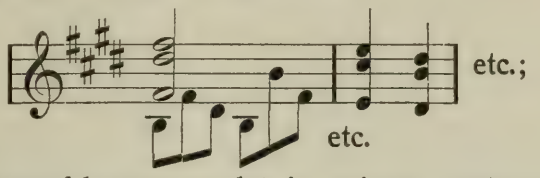
Darauf beginnt, das motivische Material des Abschlusses weiter benutzend, eine von cis moll ausgehende Überleitung, die nach der Dominantharmonie H dur führt. Hier kommt es zu einer neuen Satzbildung:



die acht Takte umspannt und in die Dominante zurückführt, worauf der Abschnitt unter anfänglicher Verkehrung der melodieführenden Oberstimmen wiederholt, dann aber in freier Weiterführung nach der Dominantharmonie von cis moll geführt wird. Einen höchst eigentümlichen Effekt, der wundervoll in das reiche harmonische Stimmgewoge hineinpafst, erzielt Beethoven dadurch, dafs er den Orgelpunkt auf fis, der dem Ganzen zu Grunde liegt, bei der Wiederholung der Stelle in doppelter Weise harmonisch umkleidet, so dafs die Unterstimme auf gis, die Oberstimme gleichzeitig auf fis beginnt. Nach vier Takten herrscht nur noch fis als gehaltener Ton. Von dem berührten Abschlusse ab bildet sich ein imitierter Überleitungssatz nach H dur:

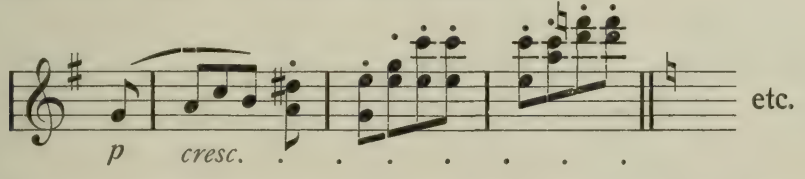


Hier beginnt ein neuer Gedanke:



er ist nicht abgeschlossen, endet in seinem ersten Abschnitte auf der Dominantseptimenharmonie und wiederholt sich dann mit veränderter Begleitungsfigur und neuer Harmonisation, die von Anfang an die Rückwendung nach E dur erkennen läfst. Vor dem abermaligen Einsatze des Hauptmotives sind zwei Takte eingeschoben. Dieses ununterbrochene Ablösen und nicht Abschliefsen der einzelnen Sätze in den zwischen das Thema und seine Wiederholungen tretenden Bildungen gibt dem Ganzen das eigentümliche, duftige und fein gewobene Gefüge. Und dieser quellende Reichtum ist um so erstaunlicher, als im Grunde genommen überall die gröfseste Einfachheit herrscht: die Harmonien gliedern sich in natürlichster Folge und ohne jeden Zwang aneinander, der Umfang der melodischen Linien ist so gering wie möglich, die Bewegung der Begleitstimmen in enge Grenzen gebannt. Die abwärts gehenden Linien überwiegen, es ist kaum ein bestimmt ausgesprochener aktiver Zug zu bemerken, das Ganze ist sinniges, leicht elegisch gefärbtes Tonspiel.

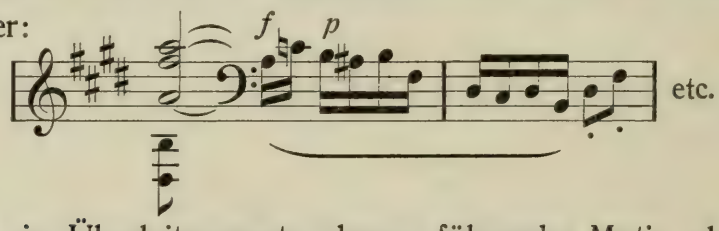
Dies ist das Material mit dem Beethoven den Satz nun weiter fortführt. Zunächst tritt der Hauptsatz seinem ganzen Umfange nach auf; er erhält jedoch einen Anhang, der von E dur ausgeht und sich nach e moll unter Verwendung des Motives des Schlufstaktes der voraufgegangenen Periode wendet. Dies löst sich nun in freien Bildungen auf:



Hier kommt es zu einem starken, forte erreichenden crescendo, das uns einen Augenblick lang berührt, als sollten sich ein-

schneidende Neubildungen vorbereiten. Dem ist jedoch nicht so, der Stärkegrad sinkt wiederum rasch zum pianissimo herab und es beginnt die Wiederholung des vorher in H dur erschienenen Seitensatzes in C dur. Das Thema beansprucht hier jedoch einen weit gröfseren Raum als vorher; die ersten vier Takte (man möge überall auf die charakteristische Linie der untersten Baſstöne achten) gehören C dur, der nächste Abschnitt e moll mit dem Übergange nach cis moll, dem der dritte Abschnitt eingeräumt ist, und an den sich ein vierter, von Cis dur ausgehender Abschnitt anschliefst, dessen Ende nach der Dominantharmonie von E dur umleitet.

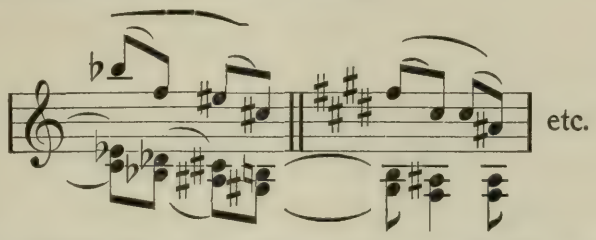
Hier:



beginnt ein Überleitungssatz, dessen führendes Motiv gleich darauf in der Oberstimme erscheint und zum Hauptthema zurückleitet. Nach der abermaligen Beendigung des Hauptsatzes entwickelt das Finale sich zunächst dem Anfange entsprechend unter Berücksichtigung der Forderung tonaler Einheit, der zufolge der Seitensatz später in E dur auftreten muſs. Man sieht auch hier wieder, wie oft sich bei Beethoven mit der Rondo- die Sonatenform zu einem höheren Organismus eint.

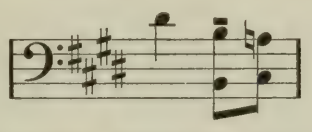
Nach Beendigung der ersten vier Takte des Seitensatzes erfolgt die Wiederholung von der Dominantharmonie von A dur ausgehend, die Anhänge, welche das Begleitmotiv weiterspinnen, führen jedoch nach der Dominantharmonie von C dur. Dessen Tonika wird aber nur ganz flüchtig erreicht, und zwar so, daſs der Satz unter steter Betonung eines auf einen Takt des Themas bezüglichen Motives sogleich weiter nach d moll moduliert. Daran schliefsen sich Übergänge nach B dur, b moll und, unter enharmonischer Vertauschung von b—des—f mit ais—cis—eis nach Fis dur; den Fis dur-Dreiklang löst aber der Mollklang gleicher Höhe ab; zu ihm tritt die Septime e unter gleichzeitiger Erniedrigung von

cis nach c, an welchen Klang sich ohne weiteres die Dominantharmonie der führenden Tonart hängt:

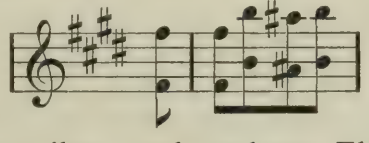


Eine direkte Rückkehr aus diesen harmonisch so vielfarbigen und durch die synkopierten Unterstimmen unruhig bewegten Bildungen in den ruhig gleitenden Hauptsatz wäre ästhetisch und psychologisch nicht zu rechtfertigen gewesen. Beethoven bildet daher vor der Rückkehr des Hauptthemas einen kanonisch gefügten zweistimmigen Zwischensatz, der durch die bestimmte Art seines Auftretens vortrefflich geeignet ist, in die gleichmäfsig ruhige Sphäre des führenden Gedankens zurückzuleiten.

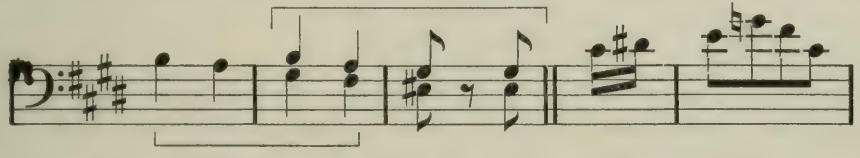
Das Thema tritt jetzt im Basse auf. Man erkennt mühelos, dafs Beethoven aus Gründen der Stimmführung genötigt war, in diesem Takte:



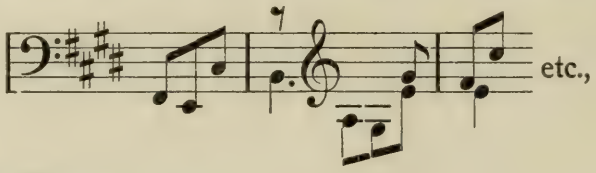
die Melodie gegen die erste Fassung leicht zu ändern. Sodann der Schlufs. Hier spinnt Beethoven, anstatt analog der ersten Fassung zu schliefsen, das Motiv:



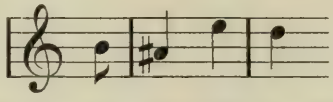
weiter und bildet aus ihm und anderen Elementen des Satzes:



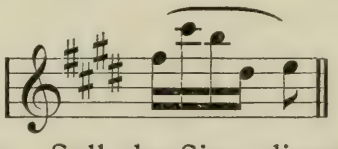
eine abermalige Rückleitung in den Kerngedanken, der nunmehr nur in seinem ersten Abschnitte und durch Anhangstakte erweitert erscheint. An sie schliefst sich das Motiv:



das aus dem Thema:



entstanden ist, an, aus dem auch die markanten Bildungen der in den letzten Takten herrschenden figurierten Oberstimme herzuleiten sind. Die Schlufsakte tragen die Bezeichnungen: »accelerando und crescendo«. Der leicht gefügte Gang scheint sonniger Höhe zuzustreben. Doch das ist nur ein Spiel, das kaum begonnen, endet. Der Satz ist allzu sinnend-ernst, und so wendet denn der aufwärts strebende Gang bald wieder um, und mit der uns schon aus der vorhergehenden Sonate bekannten Wendung:



schliefst das Werk ab. Soll der Sinn dieser letzten Takte richtig wiedergegeben werden so müssen die accelerando zu nehmenden Notengänge zu den im strengsten Tempo zu spielenden in schroffen Gegensatz treten. Auch hierin liegt ja Beethovens Art angedeutet, die Gewalt, die er über sich selbst und sein Wünschen und Wähnen besafs.

Eine ganz äufserliche, oberflächliche Wertung haben dem herrlichen Werke Elterlein und Nohl zu Teil werden lassen, von denen dieser sie unbegreiflicher Weise »energischen Lebens voll« nennt. Das Gegensätzliche der Motive hat Wasielewski zwar richtig erkannt, es aber doch, wohl durch Schindlers Erzählung, die er im übrigen ablehnt, verführt, gewissermafsen als Frage und Antwort gedeutet. Seine weitere Angabe, dafs im ersten Satze sich die »Empfindung bis zu verzehrender Gluth« steigere, bedarf nach unseren Ausführungen keinerlei Widerlegung. Marx hat im zweiten Satze nichts als Sanftmut,

weiche Ergebenheit ja Süfsigkeit der Empfindung gesehen, »deren einziger Inhalt Entsagen und Beruhen in stiller, freundlicher Ergebung ist. Das bietet gar oft das Leben und das hat Beethoven hier geschildert«. Es wäre falsch, Marx aus diesen Worten nachsagen zu wollen, er habe Beethoven die bewufste tonale Schilderung einer derartigen philosophischen Maxime zugeschrieben. Er meint selbstredend, Beethovens Musik reflektiere einen derartigen durch die Erfahrung gewonnenen Satz. Aber wir wissen, Beethoven war, obwohl er das zu Zeiten für sich in Anspruch nahm, nicht der Mann unbedingten Resignierens: so sehr eine resignierte Stimmung zuweilen in dem Werke durchbricht, ihm fehlen doch auch aktive Züge nicht; und das ist selbst im zweiten Satze der Fall, ob zwar sie hier, entsprechend der Entwicklung des Ganzen, mehr in den Hintergrund treten.

Was war die Ursache dieser sich im Verlaufe des Satzes mehr und mehr steigernden elegisch weichen Stimmung? Es liegt nahe, zunächst nach äufseren Gründen zu suchen, die Beethoven hätten seelisch beeinflufsen können. Aber da bietet sich dem Beschauer seines Lebens nichts, das Aufschlufs zu geben im stande wäre. Denn grade im Sommer des Jahres 1814, dem die Sonate angehört, hatte Beethoven alle Ursache, auch mit seiner materiellen Lage zufrieden zu sein. Dafs er den Freunden gegenüber klagte, lag in seiner Art. Aber »Fidelio« war zu neuem Leben erstanden, und der Meister der erklärte Günstling der Wiener geworden, was ihm, wenn er auch vielleicht über den mit seiner Person getriebenen Kultus spotten mochte, doch eine grofse Befriedigung gewähren mufste. Auch der Umschwung der politischen Lage, Napoleons Sturz, war ihm eine grofse Freude. Hier also ist zur Erklärung der besonderen Stimmung des Werkes nichts zu finden, und wir sind abermals ganz auf Beethovens Innenleben mit seinen unendlich reich und fein schattierten Empfindungen angewiesen. Das schöne Werk erschliefst uns eine Welt so voll tiefsten und innersten Fühlens,

dafs wir annehmen können, nicht äufsere Eindrücke haben es zum Leben geweckt. Auch diese Sonate enthüllt wieder eine ganz andere Sphäre der Empfindungen, als sie Beethovens Kunst uns bisher erschlossen. Nicht gigantische Kampffreudigkeit, nicht erschütternder, furchtbarer Trotz, der gegen widriges Geschick die starken Gewalten geistiger Kräfte ins Treffen führt, nicht auch grübelnder Ernst, der sich gegen alles, was die Welt an Schönem und Freudigen birgt, verschliefst, nichts von alle diesem ist der künstlerische Vorwurf des Werkes selbst; und doch spielt etwas von allem mit hinein, nur dafs ihm die Grenzen enger als sonst gesteckt sind. Das Bewufstsein der Gegensätze, die die Welt durchdringen und bewegen, ist auch in dieser Schöpfung lebendig; aber es ist kein Überschwang in ihr, freilich auch kein Verzichten auf das Leben und seine Forderungen.

Opus 101:
Sonate in Adur.

Im Jahre 1815 begann Beethoven die Arbeit an seiner grofsen Sonate in Adur, der ersten der »fünf letzten«. Sie wurde erst im Jahre darauf beendet, und, nachdem sie am 18. Februar 1817 von Stainer von Felsburg zum ersten Male öffentlich gespielt worden war, noch in dem genannten Monat herausgegeben. Der Original-Titel ist dieser:

»Sonate

pour le Piano-Forte für das Hammer-Klavier

(Des Museums für Klavier-Musik Erste Lieferung)

verfafst und der Freyin Dorothea Ertmann geborene Graumann gewidmet von Ludwig van Beethoven. 101tes Werk. Eigenthum der Verleger. Wien bei S. A. Steiner und Comp.«

Die letzten fünf Sonatendichtungen des Meisters stehen nicht so abgeschlossen von den voraufgegangenen Werken da, wie vielfach angenommen wird. Oft hervorgehobenen stilistischen Eigentümlichkeiten werden wir auch in ihnen wieder begegnen. Und das ist ja kein Wunder. Man darf nicht vergessen, dafs Beethoven, auch wenn er, wie wir hörten, gelegentlich von neuen Bahnen, die er einzuschlagen gesonnen wäre, sprach, doch niemals eine bewufste, oder sagen wir besser: tendenziöse Richtung in seinem Kunstschaffen beobachtete, dafs er vielmehr, trotz allen Reflektierens bei seiner künstlerischen Arbeit, absichtslos den wechselnden Empfindungen seines Innenlebens folgte. Konzipierte er ein neues grofses Werk, so wurde es — das ist wohl als die Regel anzunehmen — seinem Stimmungsverlaufe nach als ein ganzes geschaffen, das einzelne des Ausdruckes unterlag besonderen Erwägungen.

Man möchte, vergleicht man die erste dieser fünf Sonaten mit der Reihe der voraufgegangenen, darauf schliefsen, dafs Beethoven wiederum eine andere Richtung gewollt habe. Zu dieser Annahme könnten die kanonischen und fugierten Abschnitte des Werkes verleiten. Sie wäre aber falsch. Gerade diese strengen Formen, die Beethoven späterhin zu den ewig bewundernswerten freien Fugen seiner Finali erweiterte, gerade sie sind keine Resultate abstrakter Spekulation, sondern durch das Verlangen nach künstlerischer Steigerung des Ausdruckes geschaffene Gebilde subjektivster Prägung, zu deren besonderer Form er durch ein inneres, schon in den voraufgehenden Abschnitten dieses Buches gelegentlich berührtes Gesetz gelangte.

In die Entstehungszeit der A dur-Sonate fallen die Anfänge der mifslichen und sich im Laufe der Jahre immer betrübender gestaltenden Beziehungen zu nahen Verwandten, welche die letzten Lebensjahre des Meisters in der traurigsten Weise verdüstern sollten. Mit allem, was ihm bisher schon widriges und schmerzliches begegnet, war es noch nicht genug. Beethoven

mufste, in seiner Kunst Höhen zu erreichen, an denen zu allen Zeiten der ehrfurchtsvolle Blick der Menschen emporstaunen wird, das tiefste Leid des Herzens erfahren. Aber er blieb sich darin gleich: auch das schwerste, das den Menschen treffen kann, warf ihn nicht zu Boden. Höheren und höheren Sphären schwebte seine Kunst zu, Klänge findend, welche die Zeitgenossen nicht mehr verstehen konnten, und die auch dem heutigen Geschlechte noch vielfach verschlossen sind, Klänge von wahrhaft überirdischer Gröfse, Kraft und Schönheit.

Man sagt wohl, Beethovens letzte Schöpfungen seien nicht nur zum Teil unverständlich, sie seien auch da und dort unschön. Das Urteil wird so begründet: dadurch, dafs Beethoven sie selbst mit seinen leiblichen Ohren nicht mehr gehört, sie auf ihre klanglichen Wirkungen nicht mehr habe prüfen können, seien ihm gewisse Leerklänge und absonderliche harmonische und rhythmische Kombinationen entgangen. Zuzugeben ist, dafs ein Krankheitszustand wie der des Meisters sich in Einzelheiten des künstlerischen Schaffens äufsern kann, welche dem Durchschnittsmenschen befremdlich erscheinen mögen. Aber zunächst ist zu sagen: die schöpferische Arbeit Beethovens war doch wahrlich eine andere, als die des Harmonieschülers, der mühsam Dreiklänge aneinander reiht und nach vollendetem Exempel die Folgen auf dem Klaviere auf ihre »Richtigkeit« und ihren Klang hin prüft. Weder pathologisch noch psychologisch liegt das geringste Bedenken vor, anzunehmen, die in späterem Alter erworbene Taubheit habe Beethovens tonsetzerische Fähigkeit nicht zu beeinflussen brauchen. Wir dürfen den Satz noch in anderer, bestimmterer Form dahin fassen: bei Beethovens durchaus innerlicher Art des Schaffens, die auf äufsere Dinge fast niemals Rücksicht nahm, ist ein solcher Einflufs der Krankheit auf die Produktion geradezu als ausgeschlossen zu betrachten.

Das letzte und hehrste zu künden, was in der Menschenbrust schläft, den Dingen auf ihren innersten Grund zu sehen,

seine Kunst ohne alle Nebenabsicht das herrlichste aussprechen zu lassen, das herbste Weh, die seligste Freude, mufste ihm der äufsere Tonsinn absterben, mufste Beethoven, losgelöst von dem, was den Menschen dem Menschen eint, schaffen und wirken. Hier ist die Quelle der ernsten, oft mystisch-dunkel und wunderseltsam ergreifenden, tiefen kontemplativen Stimmung der letzten Adagios, der erdentrückten weihevollen Erhabenheit seiner Tonsprache überhaupt, hier der Quell ihrer Kraft, ihres eigensten Lebens. Immer mächtiger entwickelt sich von nun ab in seiner Musik das kontrapunktische Element. Wer in der polyphonen Kunst nichts zu sehen vermag, als tonal angewendete Rechenkunde, wird trotz allem, was dagegen gesagt und noch zu sagen ist, dabei bleiben, auch hier sei der Einflufs von des Meisters Krankheit zu sehen. Wir müssen hier den Gründen nachzugehen versuchen, durch welche Sebastian Bach abermals für Beethoven Bedeutung gewann.[1])

Als der Meister nach Wien kam, war Bach 42 Jahre tot. Im deutschen Volke hatte seine Kunst keinen Boden gewinnen können, obwohl sie ganz aus dem eigensten Empfinden des Deutschtumes geboren war. Die Höfe pflegten im wesentlichen nur die italienische Oper, der Einflufs der deutschen Meister reichte im allgemeinen nicht über den engen Bezirk ihrer Wirksamkeit hinaus. So war es auch mit Bach gewesen. Dafs seine Kunst deutsches Empfindungsleben in tiefster Durchgeistigung widerspiegele, blieb den Zeitgenossen fast ganz verborgen. Wer ihn bewunderte, pries, wie das Schubart tat, sein kontrapunktisches Können. Für die Allgemeinheit konnten überhaupt Bachs Werke keinerlei Bedeutung gewinnen, da sie noch im Staube der Bibliotheken schlummerten. Aber alles drängte damals nach einer Entfaltung der im deutschen Volkstume schlummernden Geistes-

[1]) Vgl. meinen Vortrag: »J. S. Bach und die deutsche Musik der Gegenwart« abgedruckt in »Die Musik« Jahrg. I. Heft 1—3. Berlin, Schuster & Löffler, 1901.

kräfte. Auf dem Wege, der zur Gewinnung von Bachs Lebenswerk für unsere Kultur führen sollte, finden wir Beethoven mit in erster Linie tätig. Selbst Schöpfungen seines grofsen Vorgängers herauszugeben war ihm nicht bestimmt; aber er bewahrte die Erinnerung an die Werke Bachs, die er schon in der Jugend kennen gelernt hatte, in treuem Herzen und griff immer wieder zu ihnen und etwaigen unbekannten Arbeiten des grofsen Kantors. Als Hoffmeister in Leipzig eine Gesamtausgabe der Werke Bachs plante, schrieb ihm Beethoven am 15. Januar 1801; er nannte die Absicht »etwas was meinem Herzen, das ganz für die hohe, grofse Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut und ich bald im vollen Lauf zu sehen wünsche.«

Zu einer Herausgabe aller Werke Bachs kam es freilich zu Beethovens Lebzeiten nicht, und so blieb denn seine Kenntnis der Kunst des Thomaners eine beschränkte. Aber wenn einer Bach seinem innersten Wesen nach kennen mufste, so war es Beethoven. Seine künstlerische Art löste sich immer mehr und mehr von der blos sinnlich schönen Klangerscheinung los, und die sich stetig entwickelnde logische Kraft und Schärfe seiner Tonsprache näherte sich ganz von selbst der polyphonen Kunst des Vorgängers. Die kontrapunktische Schreibweise ist im Grunde genommen die höchste, wenn nicht überhaupt die einzig mögliche Art streng logischen musikalischen Ausdrucksvermögens grofser Formen. Nur ganz selten hatte Beethoven kontrapunktische Bildungen gemieden, die Mehrzahl seiner Schöpfungen weist Gebilde im doppelten Kontrapunkt auf, so dafs dieser, der immer bei ihm eine gewisse Freiheit der Gestaltung zeigt, neben anderen Erscheinungen gradezu als charakteristisch für seinen Stil zu gelten hat. Dafs Beethoven nicht zum einfachen Nachahmer Bachs werden konnte, davor schützten ihn seine gewaltige natürliche Anlage und seine mächtig entwickelte Individualität, die Freiheit seiner künstlerischen Anschauungen, die jedem Zwange abhold waren. Auch

der besondere Gang seiner technischen Ausbildung war hier selbstredend von Bedeutung, wenn auch nicht von ausschlaggebender. Das starre Schema der Fugen konnte Beethoven für die Gebilde seines Geistes nicht ohne weiteres gebrauchen; Freiheit mufste er auch hier haben und er schuf sie sich. Aber er knüpfte prinzipiell an Sebastian Bachs vollendete Form an, sie in seiner Weise vertiefend und erweiternd. Wie die von den Vorgängern überkommene Sonatenform hat Beethoven auch die Form der Fuge, wenn man so sagen will, aufgelöst. Wie aber sich nicht zwei seiner Sätze in der Sonatenform finden, die völlig gleich gebaut sind, so unterscheiden sich auch Beethovens Fugen in der bezeichnendsten Weise voneinander. Auf das einzelne werden wir an Ort und Stelle einzugehen haben.

Dafs die Fugenform in seinen letzten Klaviersonaten mehrfach in deren letzten Sätzen erscheint, ist gleichfalls kein Zufall. Wir haben bei unseren früheren Betrachtungen mehrfach gefunden, wie Beethoven in den Finali seiner Sonaten der älteren Richtung, die als Schlufsstein des ganzen Gebäudes eine leichte Form liebte, aus dem Wege ging, und an deren Stelle den fest gefügten Bau eines ersten Sonatensatzes stellte. Schon da also ist die Absicht in Beethoven mächtig gewesen, den qualitativen Wert der Sätze möglichst gleich zu gestalten, wie er denn auch das die Sonate schliefsende Rondo in seiner Form mit der der Sonate zu einem höheren Organismus zu verschmelzen verstand. Von da ab zur Steigerung der Qualität der einzelnen Abschnitte war nur noch ein Schritt. Ihn tat Beethoven in seinen letzten Sonaten. Doch auch hier war er, um das nochmals zu betonen, weit davon entfernt, für sich selbst ein bestimmtes, ein für allemal einzuhaltendes Schema schaffen zu wollen.

Die Notwendigkeit der Erweiterung der Bachschen Fugenform hat Beethoven Holz gegenüber ausgesprochen; er meinte die Erweiterung nach der Seite des poetischen Gehaltes hin, der in Bachs Kunstschaffen nicht unter allen Umständen vorhanden

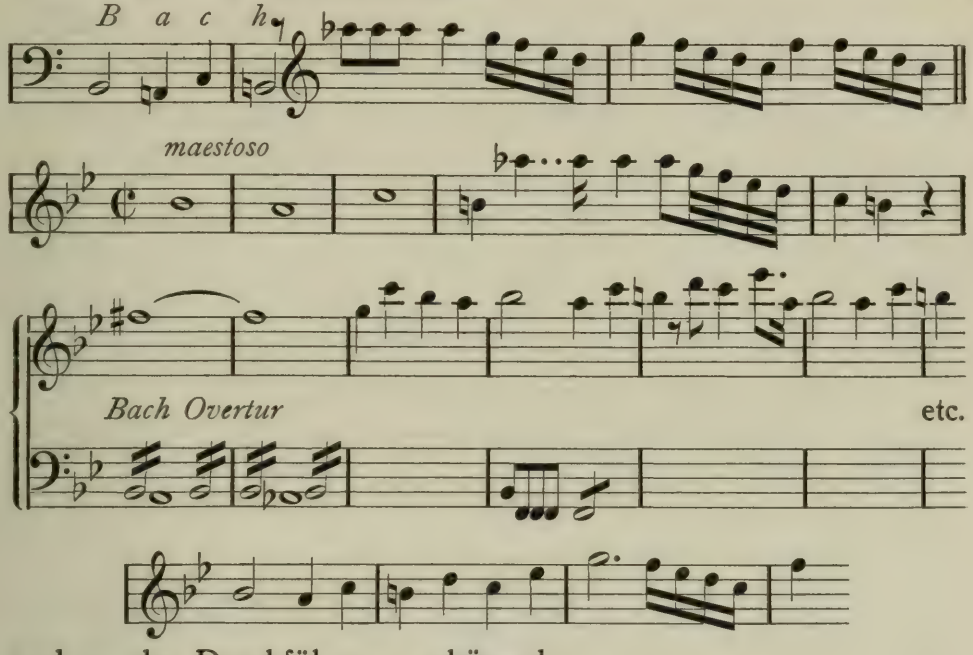
oder erkennbar ist, so sehr auch das meiste davon persönliches Denken und Empfinden seiner selbst und seines Volkes widerspiegelt. Im Grunde ihres Wesens waren Bach und Beethoven doch nicht durchaus gleich geartet, soviel verwandte Züge man auch in der sittlichen Energie ihrer Kunst und der mystischen Vertiefung ihres Innenlebens erkennen mag: in Beethoven war das Subjektive ins unermefsliche gesteigert; seine überaus empfindliche Sensitivität erscheint dem älteren Meister fremd.

Beethoven hat den grofsen Vorgänger durchaus richtig gewürdigt, wenn er ihn den Urvater der Harmonie nennt: nach der harmonischen Seite hin war die Musik durch Sebastian Bachs Kunst in ihren geheimnisvollen Tiefen nahezu erschlossen. Aber ein anderes blieb Beethoven noch zu tun: die Wunderwelt rhythmischer Gewalten zu entfesseln, sie mit der Macht des kontrapunktischen Stiles Bachs, der tiefstem Innern entquollenen deutschen Melodie zu vereinen und alles dies in den Dienst freiesten Kunstschaffens zu stellen. Das Resultat dieser Arbeit ist das, was wir als den Stil des letzten Beethoven bezeichnen.

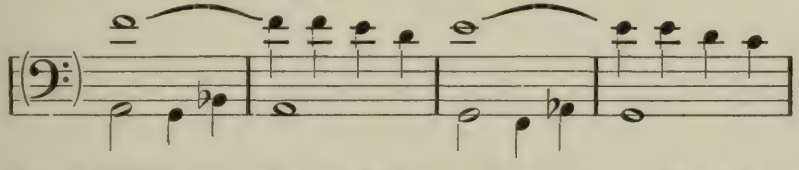
Hier, wo es sich darum handelt, in allgemeinen Zügen den Zusammenhang zwischen Bach und Beethoven darzustellen, mögen noch in Kürze die Pläne verfolgt werden, deren Ausführung zu jedermann erkennbaren Denkmalen von Beethovens Verehrung für Bachs Kunst geführt haben würde. Im Jahre 1809 entwarf der Meister Thema und Skizzen zu einem Quintette, das Bachs Andenken gewidmet sein sollte[1]) und kopierte bald darauf Teile der chromatischen Phantasie und Fuge, denen gelegentlich andere Abschriften folgten. Der Gedanke, Bach ein künstlerisches Ehrenzeichen zu errichten, nahm, vielleicht in nachträglicher Folge der Drucklegung einiger Bachscher Werke und der literarischen Hinweise von Forkel und Rochlitz, anfangs der zwanziger Jahre

[1]) Nottebohm, 2. Beethoveniana, 268 f.

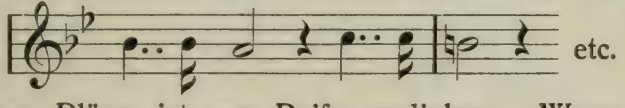
wiederum bestimmtere Gestalt an. Unter den Skizzen zur neunten Sinfonie stöfst man auf folgende Bemerkung: »auch statt einer neuen Sinfonie eine Overtüre auf Bach sehr fugirt mit 3« (Subjekten?). Dieselbe Bemerkung findet sich schon in früheren Skizzen. Wir kennen einige Entwürfe zu einer »Bach-Ouvertüre« aus der Zusammenstellung Nottebohms:



und zu der Durchführung gehörend:



Dem Jahre 1825 endlich gehört ein abermaliger Ansatz an:



Keiner dieser Pläne ist zur Reife gediehen. Wenn man aber sieht, wie Beethoven immer wieder auf sie zurück kam und in seinen ausgeführten Werken der letzten Jahre der Kunst Sebastian Bachs nach seiner Art folgte, so darf man sagen, dafs Beethoven in dieser Verherrlichung des Altmeisters selbst mit das Höchste sah, was er zu geben hatte. Fragt man schliefslich, warum Beet-

hoven wohl die Ausführung dieser Skizzen unterlassen habe, so ist eine Antwort nicht schwer zu finden: sie möge in dem Hinweise auf die gewaltigen Fugenschöpfungen seiner letzten Werke gegeben werden. Eines äufserlich sichtbaren Denkmales, welches die den Namen Bachs bildenden Buchstaben als Thema an seinem Sockel trug, bedurfte es da wahrlich nicht mehr.

Die letzten Sonaten, die Missa solemnis, die neunte Sinfonie, sie alle sind Werke eines Geistes, aus einheitlicher Anschauung geboren. Wie Beethoven in der erhabenen Messe sich vom kirchlichen Dogma, dem er Zeit seines Lebens ferngestanden, ganz loslöst und im unmittelbaren Aufgehen in der Gottheit die Befriedigung seines faustischen Dranges findet, wie er in der hehren Welt der letzten Sinfonie, dem gewaltigen Zeichen einer durch die Not des Lebens nicht gebändigten Geistesgröfse, die Liebe der Menschen als das höchste Ziel preist, so singt er in jenem ätherischen Gesange, der den Schlufs der c moll-Sonate bildet, von der allen Erdenrestes entkleideten reinen Freude, die nach kurzem Schmerze ewiger Gewinn ist.

Den Weg, der zu jener hohen Ferne in Beethovens Geistes- und Empfindungsleben hinauf führt, müssen wir noch zurücklegen. Ein Weg, den zu begehen unendlich schwer ist. Mehr als je zuvor fühlt man hier, wie arm das Menschenwort ist. Lassen sich auch die rhythmischen Grofstaten des Meisters, seine gewaltigen harmonischen Kombinationen, die Preisgabe des gebräuchlichsten Rüstzeuges der Komponisten in den Werken auch dieser Periode von Beethovens Schaffen verhältnismäfsig leicht darstellen, wer wollte von sich behaupten, eine wirkliche »Deutung« dieser unvergänglichen, erhabenen Tonschöpfungen geben zu können? Aber gerade in der Schwierigkeit der Aufgabe liegt ihr eigentümlicher Reiz, und so wird, wie die Gesamtheit von Beethovens Lebenswerk, insbesondere dessen letzte Periode für alle Zeiten ein ästhetisches Problem bleiben, mit dem sich abzufinden jede Generation das innerste Bedürfnis haben wird.

Zu der Adur Sonate, deren Betrachtung unser nächstes Ziel ist, haben sich einige von Nottebohm mitgeteilte Skizzen erhalten, über die an Ort und Stelle einiges zu sagen sein wird.

Dorothea Grauman aus Frankfurt a. M., die Gattin eines österreichischen Offiziers von Ertmann, der Beethoven das Werk zueignete, hatte ihr hervorragendes musikalisches Talent zum Teil unter des Meisters eigener Leitung entwickelt und war in Wien als ausgezeichnete Klavierspielerin bekannt. Reichardt, der sie am 2. Februar 1809 hörte, urteilte:[1]) »solche Kraft neben der innigsten Zartheit habe ich selbst bei den gröfsten Virtuosen nie vereinigt gesehen; in jeder Fingerspitze eine singende Seele.« Nicht minder rühmendes weifs Schindler von ihr zu sagen, der ihr insbesondere den richtigen Begriff von Taktfreiheit zuweist, und sagt, sie habe selbst die verborgensten Intentionen in Beethovens Werken erraten. Grade als Beethoven-Spielerin hat Frau von Ertmann herrvorragendes geleistet; sie war es, welche durch ihre Kunst am meisten und glücklichsten für den Meister in Wien Propaganda machte, und wesentlich ihr Verdienst ist es gewesen, dafs Beethovens Musik verhältnismäfsig lange dem Ansturme des Virtuosentums, das unter Führung von Hummel die letzten Eindrücke der grofsen Wiener Zeit der Tonkunst verwischen sollte, Widerstand leistete.

Wann Beethoven mit Dorothea von Ertmann bekannt geworden, ist uns nicht überliefert worden. Ihre Verdienste um ihn und seine Kunst hat er dadurch anerkannt, dafs er ihr den schönen Ehrennamen seiner »Dorothea Caecilia« gab. Er schickte ihr die Sonate, auf deren Widmung an sie er nur durch einen Zufall gekommen war[2]), am 23. Februar 1816 mit folgendem Briefe[3]) nach

---

[1]) Vertraute Briefe. 2 Bde. Amsterdam 1810. (Den genauen Titel sehe man bei Beethoven Nohl. Bd. 2, S. 515 Anm. 178.)

[2]) Vgl. Nohl a. a. O. III. S. 86.

[3]) Der Brief ist nach dem Abdrucke bei Thayer a. a. O. III. S. 384 f. gegeben.

St. Pölten: »Oft haben Sie mich verkennen müssen, indem ich Ihnen zuwider erscheinen mufste, vieles lag in den Umständen, besonders in den früheren Zeiten, wo meine Weise weniger als jetzt anerkannt wurde. — Sie wissen die Deutungen der unberufenen Apostel, die sich mit ganz anderen Mitteln als mit dem heil'gen Evangelium forthelfen, hierunter habe ich nicht gerechnet wollen seyn. — Empfangen Sie nun, was Ihnen öfters zugedacht war, und was Ihnen ein Beweis meiner Anhänglichkeit an Ihr Kunsttalent, wie an Ihre Person, abgeben möge. Dafs ich neulich Sie nicht bei Cz(erny) spielen hören konnte, ist meiner Kränklichkeit zuzuschreiben, die endlich scheint vor meiner Gesundheitskraft zurück fliehen zu wollen.« .... Im Jahre 1818 wurde Herr von Ertmann nach Mailand, das drei Jahre früher wieder an Österreich gefallen und damals Hauptstadt des lombardisch-venezianischen Königreiches war, versetzt. Dorothea kehrte jedoch gelegentlich wieder nach Wien zurück. Ihr hohes Interesse an Beethovens Kunst blieb ihr auch im Alter bewahrt. Als Felix Mendelssohn-Bartholdy sie im Juli 1831 in Mailand besuchte, spielte sie ihm eine Reihe Beethovenscher Tondichtungen vor und machte ergreifende Mitteilungen über ihren Verkehr mit dem Meister.[1])

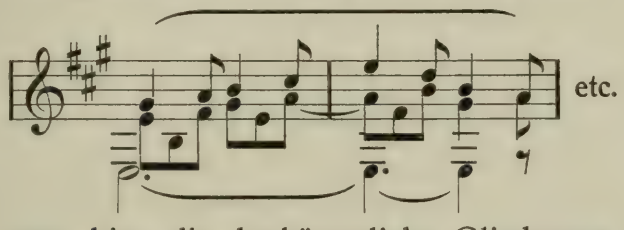
Erschien in den früheren Beethovenschen Sonaten, auch selbst in den freiest gestalteten, die Erinnerung an die typische Form immer noch gewahrt, so zeigt die A dur-Sonate äufserlich kaum noch einen Zusammenhang mit der »Sonate.« An die Stelle des ersten Sonatensatzes mit seiner straffen Gliederung und seinen zwei Themen ist hier ein Gebilde getreten, dem konsequent durchgeführte Gegensätzlichkeit der zu Grunde gelegten Themen fehlt. Ihm folgt ein »Vivace alla marcia«, das an Stelle eines Scherzo steht, aber mit einem solchen gar nichts zu tun hat. In ihm gelangt Beethoven zu fugierter und zu streng

[1]) Vgl. den Brief vom 14. Juli 1831 in Mendelssohns »Reisebriefen«, herausgegeben von P. Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig 1861.

kanonischer Arbeit. Ein kurzes und unselbständiges Adagio schliefst sich an, aus dem Beethoven flüchtig in den Beginn des Werkes zurückkehrt, um von hier aus direkt in den Schlufssatz zu gelangen. Dieser Schlufssatz ist in Beethovens Klaviermusik die erste Vereinigung von Sonatenform mit einer ganz und gar frei gebildeten Fuge,[1]) welche ihrerseits an Stelle des Durchführungsteiles steht.

I. Satz.

Wie wir im ersten Satze von Opus 90 einen weitausgesponnenen Kerngedanken fanden, so auch in dieser Sonate:



Aber will man hier die herkömmliche Gliederung in Vorder- und Nachsatz gelten lassen (was kaum angeht) und jenen bis zur ersten Fermate rechnen, so finden wir (in Opus 101) gewissermafsen das umgekehrte Verhältnis zu jener Sonate: hier beansprucht der Nachsatz einen weit gröfseren Raum als der Vordersatz. Es ist, als könne Beethoven zu keinem Ende kommen, so drängt sich die Fülle herrlichster Gebilde. Erschien in Opus 90 die tonale Einheit des Gedankens gewahrt, so ist das in der A dur-Sonate nicht der Fall. Der ganze Satz ist eine wahrhafte Melodienkette, die fortwährend zu Ende zu kommen scheint und sich doch immer weiter gliedert, eine Kette voll des wunderbarsten harmonischen Reizes, und höchst wirksam durch stetig wechselnden Ausdruck rhythmisch - bewegten Lebens. Man prüfe einmal daraufhin die Kontrapunkte zur führenden Melodie: welch erstaunliche Vielgestaltigkeit herrscht in ihnen! Und doch webt sich alles zu einem vollendet schönen harmo-

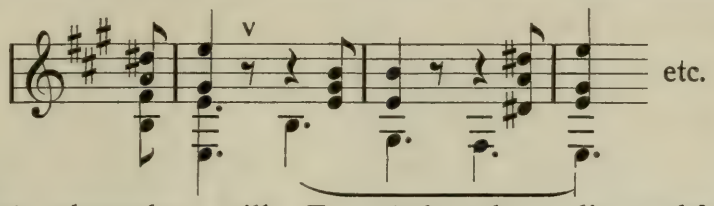
[1]) Vgl. über diese Bezeichnung die Ausführungen zum Schlufssatze.

nischen Ganzen zusammen, ohne dafs auch nur ein einziger fremder Zug sich störend vordrängte.

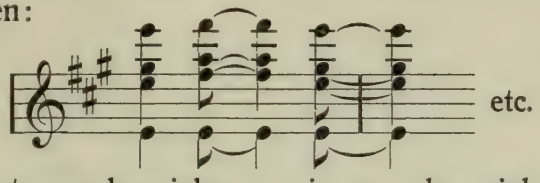
Wer sich des eigentümlich schwebenden Ausdruckes des Satzes, der vorübergehend im Seitenabschnitte einem bestimmteren Tone weicht, ganz bewufst werden will, mufs sich vor allem neben der in stetem Wechsel auf- und abwärts wallenden Melodie, der eindrucksvollen Trugschlüsse und der charakteristischen Bindungen über die Tonalität des Satzes klar werden. Er beginnt in seinem Hauptsatze auf der Dominante der führenden Tonart; den Durchgang über dis nach der Septime d empfindet das Ohr als Modulation in die Tonart der Unterquinte. Diese, die Tonart des Ganzen, wird in ihrem tonischen Dreiklange aber zunächst nur vorübergehend berührt, gleichwohl aber die Beziehung zu ihr trotz allen modulatorischen Ausweichens der Harmonie doch immer aufrecht erhalten, bis die bestimmte Hinweisung auf die eigentliche Dominanttonart, E dur, erfolgt. Daher also rührt im Vereine mit den oben berührten Erscheinungen das wundersame, ätherisch-schwebende und duftig-unbestimmte dieser Tonsprache, welches durch die das besondere Kennzeichen Beethovenscher Melodik tragende Oberstimme, die nur selten unterbrochene schrittweise Bildung, noch ihren besonderen Reiz erhält.

Nicht strebende Kraft, nicht überquellende Freude, noch heifses Wünschen haben den wunderbaren Gedanken gezeugt. Doch auch wehmütiges Resignieren ist sein Inhalt nicht. Vielmehr ist wie in Opus 90 auch hier etwas von alle dem tätig gewesen, aber am stärksten durchweht das Allegretto der Atem sehnsuchtsvollen Empfindens. Hier ist nichts äufserliches, alles ist innerstes und reichstes Leben. Man möchte sagen: darum ist auch die Form des Satzes so gedrungen geraten; dem sinnenden Geiste schliefst sich eine Gedankenkette leichter und rascher; er lebt in einem Augenblicke ein ganzes Leben durch.

Mit dem 25. Takte schliefst der Hauptgedanke und beginnt der Seitensatz, wenn man diesen Ausdruck von der kurzen Bildung:

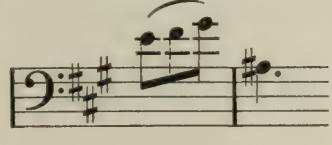


überhaupt gebrauchen will. Es würden dann die nachfolgenden Synkopierungen:

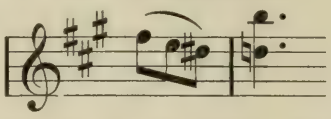


als Schlufssatz zu bezeichnen sein, an den sich mit dem Erscheinen des Hauptmotives in der oberen Bafsstimme der Durchführungsteil fügt. Nun mufs aber hier die gebräuchliche Terminologie aufgegeben werden: wie man leicht sieht, wächst das mit Schlufssatz bezeichnete Satzgefüge aus dem Abschlusse der Bafslinie des Seitensatzes heraus, wie denn auch dieser in der kadenzierenden Formel auf den Schlufs des Hauptsatzes Bezug nimmt; ferner kommt mit den synkopierten Akkorden ein ganz fremdes Element in den Inhalt des Satzes, von dem aus Beethoven denn auch nicht in den eigentlichen Anfang des Satzes zurückgekehrt ist. Können wir also hier nicht von einem regelmäfsig gebauten Sonatensatze mit thematischen Kontrasten sprechen, so ist doch anderseits die Einwirkung der Sonatenform auf das Allegretto unverkennbar.

Ebenso läfst sich die konsequente und psychologisch lückenlose Art der Exposition des Satzes, die bis zum Beginne des Durchführungsteiles reicht, bei einiger Aufmerksamkeit leicht erfassen. Der Anfang behauptet mittlere, ruhige Lagen, dann steigt, nach der ersten Fermate, die Melodie kräftig anschwellend höher und höher hinauf, um abermals umzubiegen; die auf und ab wogende Bewegung verteilt sich auf einen kleineren Raum, wodurch der Ausdruck an Intensität gewinnt. Dann aber, mit dem Eintritte von:



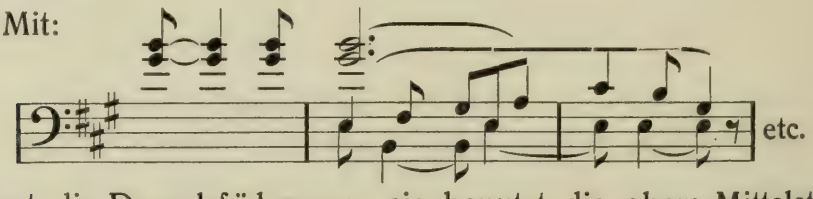
und der Umkehrung in der Oberstimme:



und dessen Fortführungen festet sich die Stimmung; die aufwärts strebenden Linien, die alle aus dem soeben angeführten Motive hergeleitet sind, nehmen immer gröfseren Raum ein, bis die breitgeschwungene Führung der Oberstimme des vorletzten Taktes des Hauptsatzes, welche zugleich dessen höchsten Ton berührt, den Abschlufs einleitet. Die dynamische Schattierung geht nicht über ein gewisses Mittelmafs hinaus: nirgendwo hat Beethoven eine »forte« vorgesehen. Dies hat die Ausführung ebenso zu beachten, wie die gegen den Schlufs des Hauptsatzes hin sich immer mehr häufenden dynamischen Zeichen und deren Fehlen in dem Synkopen-Abschnitte.

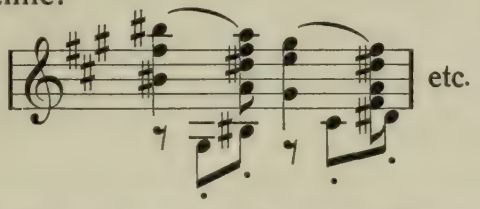
Der Seitensatz ist, sozusagen, die Bestätigung des voraufgegangenen Abschlusses. Er ist, wenn man will, ein Nichts, eine blofse Schlufsformel. Aber was könnte, um die ruhige und gleichmäfsige Stimmung zu bezeichnen, an seiner Stelle besseres und treffenderes stehen? Die mit dem Orgelpunkte auf e beginnenden synkopierten Akkorde bedeuten im Zusammenhange des Ganzen die Abwendung von der gefesteten Stimmung. Vorwiegend ist der Sinn des Beethovenschen Orgelpunktes, wie wir gesehen haben, die allmähliche Hemmung gewaltig flutender Gedankenströme; hier hebt Beethoven diesen Grundzug des Orgelpunktes, durch die gehäuften Accentverschiebungen vollständig auf.

Mit:



beginnt die Durchführung; sie benutzt die obere Mittelstimme des Einganges, während die Oberstimmen die Synkopationen fortsetzen. Es ist darauf zu achten, dafs das Hauptmotiv nach

und nach höhere Lagen gewinnt und zuerst von e, dann von eis, dann von fis aus einsetzt. Von da ab wird die Hinleitung auf das Thema selbst immer bestimmter ausgesprochen. Eine Zeitlang hält noch das eigentümliche, auf- und abschwebende der Stimmung an, wie es sich auch in den scharf gegensätzlichen dynamischen Bezeichnungen verrät, dann aber wächst, indem Beethoven nur die zweite Hälfte des Motives: ♩ ♪ benutzt, die abwärtssteigende Linie:

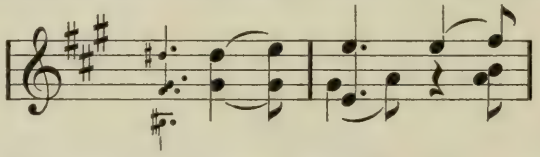


ein markiges Gebilde, hervor, mit dessen Erscheinen die Synkopierungen enden. Dieser Umstand und die Verwendung des einen energischen Motives lassen erwarten, dafs der Satz hier wieder in ruhigere Bahnen einmünden werde. Und so geschieht es denn auch, nur dafs freilich alle die Andeutungen bewegteren Innenlebens für das nachfolgende nicht bedeutungslos gewesen sind.

Dafs wir hier keine Durchführung im gewöhnlichen Sinne vor uns haben, keine, die mit allen Mitteln musikalischer Dialektik wirkte, ist von vorn herein klar. Sie knüpft ausdrücklich an das Hauptmotiv und die den ersten Teil schliefsenden Synkopierungen an und vertieft diese, und so ist denn der Abschnitt weder im musik-technischen noch im psychologischen Sinne als eigentlicher Höhepunkt zu bezeichnen; er ist vielmehr nur eine Vertiefung der angeschlagenen Stimmungen, die konsequente Weiterführung der den Satz beherrschenden psychischen Momente. Beethovens Kraft ist hier schwankender Gedanken Herr geworden. Aber jeder, der seine Art kennt, fühlt das problematische des Tones heraus: es ist ein Sieg ohne eigentlichen Kampf, und daraus darf man schliefsen, dafs die Rolle der synkopierten Bildungen noch nicht ausgespielt sein

kann, denn solche gewaltigen inneren Erregungen, wie sie hier mächtig gewesen, lassen sich auch für den Stärksten nur auf Augenblicke zurück drängen.

So verlangt denn also der dritte Teil des Satzes mit gebieterischer Notwendigkeit eine weitere Entwicklung und Vertiefung des thematischen Materiales. Es liegt auf der Hand, dafs sie weder durch das Hauptmotiv noch durch den Seitensatz gegeben werden kann: beide sind in ihrer Stimmung mehr oder weniger abgeschlossen. Es bleibt also nur das übrig, was wir der Einfachheit wegen immerhin als Schlufssatz bezeichnen dürfen. Wir kommen darauf zurück. Wo setzt der dritte Teil des Satzes ein? Offenbar nach der Fermate, wo die Modulation die Dominantharmonie von cis moll erreicht hat. Denn dieser Satz:



leitet wieder in den Hauptsatz zurück. Also auch hier ist jede Erinnerung an die alte typische Form der Sonate aufgegeben. Dafs Beethoven die anfängliche Stimmlage des Satzes aufgeben mufste, erklärt sich leicht mit Rücksicht auf die Notwendigkeit des tonal einheitlichen Abschlusses des Allegretto. Schon hier zeigt sich eine Nachwirkung, wenn auch nur eine an und für sich unscheinbare, der Zwiespältigkeit des Ausdruckes der zu Grunde liegenden psychischen Motive: in der im Durchgange erfolgenden merkwürdigen und auffallenden Betonung der Moll-Tonart an Stelle des führenden A dur. Weiterhin entwickelt sich der Hauptsatz zunächst genau der ersten Fassung entsprechend; der Seitensatz schliefst sich ebenso an; aus dem über dem Orgelpunkte auf a ruhenden Schlufssatze jedoch entwickelt sich, bis zum dröhnenden fortissimo gesteigert, die Synkopen-Kette immer mächtiger.

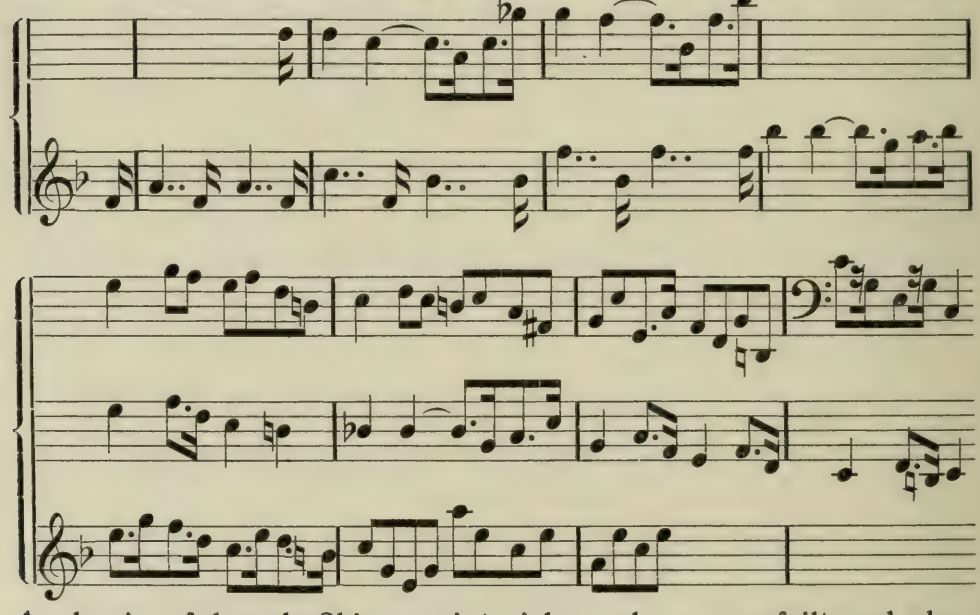
Die Schlufsanhänge verwenden — ebenso rasch, wie die dynamische Eruption gekommen, ist die Stille wiedergekehrt — schon vorher gebrauchte Motive und Satzteile und endigen

in einem längeren ritardando und crescendo, während deren die Melodie, sehnsuchtsvoll anschwellend, sich in die Höhe verliert.

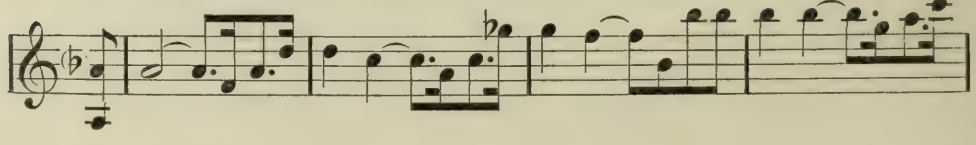
Was bedeutet dies aufwärts Schweben der Melodie, was will der ganze Satz besagen? Es ist wiederum das alte Lied, das Beethoven hier singt, das Lied, dessen Inhalt Menschenherzen bewegt hat, solange die Erde kreist, das Lied vom hoffenden Verlangen und trübem Entsagen. Gewifs: Beethovens künstlerisches Leben war ein Leben in der Idee freien geistigen Schaffens, aber wie hätte nicht in seiner Seele auch die graue Wirklichkeit nachklingen und nachzittern sollen? Das zeigt sich eben in derartigen psychologisch sonst unerklärbaren Kraftentfaltungen, wie wir sie auch hier, inmitten einer sonst derartigem ganz fremden Umgebung wiederfinden. Hier ist kein Kampf, den ewigen Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit zu lösen; aber des Meisters Kunst ist so gewaltig, so unermefslich grofs, dafs er wie mit Geisterschwingen den Abgrund überfliegt und der erschütterten Seele durch die eherne Macht seines Willens Ruhe zu geben vermag. Das alte Lied — und doch ist es hier in so ganz andere Farben getaucht, als wir sie jemals vorher gefunden. Die konventionelle Scheidung der Kontraste der Themen ist aufgegeben; als eigentlicher psychischer Gegensatz zum führenden Gedanken und dem Seitenthema erscheint ein Satzteil, der in der mehr nach formalen Gesichtspunkten gestalteten älteren Sonate im höchsten Fall eine vermittelnde Rolle gespielt hätte. Der Hauptsatz seinerseits erscheint verklärt von der milden Schönheit gröfsester psychischer Ruhe; in sie fährt jenes furchtbare Aufzucken gigantischen Trotzens drohend hinein. Das aber verbürgt eine Entwicklung der Gedanken im aktiven Sinne, und so schliefst sich denn an den in ungemessene, lichte Fernen aufstrebenden Gesang folgerichtig das kräftig-bewegte »Vivace« an.

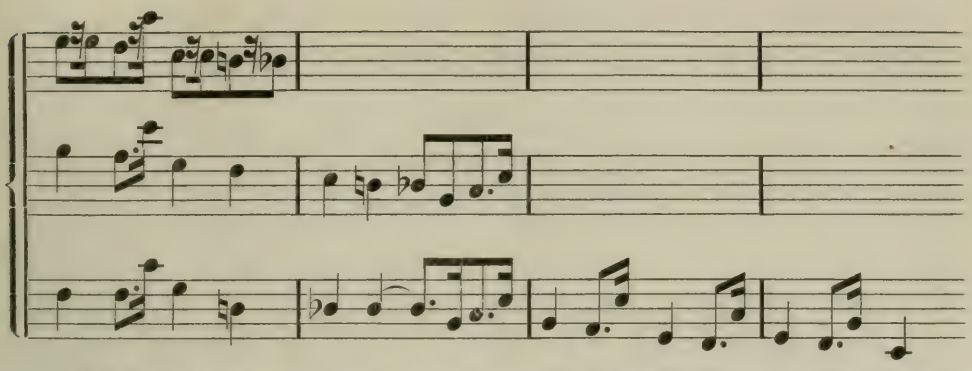
II. Satz.

Nach Beethovens ursprünglicher Absicht sollte der erste Teil des 2. Satzes in A dur schliefsen und nicht wiederholt werden. Wie hier, so hat Beethoven auch sonst in der Ausführung viel gegen die ersten Skizzen geändert. Die gewählte Tonart F dur behielt er für die endgiltige Niederschrift des Satzes bei; wenn er von dem Schlufse in der Oberterz nun absah und dafür die gewöhnliche Dominant-Modulation zum Abschlusse des ersten Teiles wählte, so war das ganz gewifs besser als das erstere, nachdem er die Dominant-Tonart A dur mit dem ersten Satze kaum verlassen. Aufserdem aber bot sich so auch für den zweiten Teil die Möglichkeit des Anfanges in dieser Tonart und mit ihr ein scharfer tonaler Kontrast. Die von Nottebohm mitgeteilten Skizzen sind überaus interessant; sie sind von unten nach oben zu lesen. Die treibende rhythmische Figur war, wie man sieht, schon zu Anfang der ersten Entwürfe gefunden:

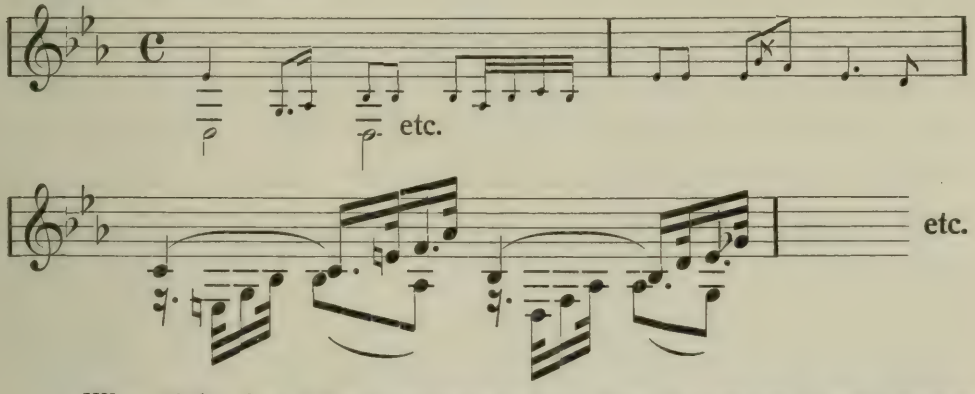


Auch eine folgende Skizze zeigt sich noch unausgefeilt und ohne die konsequente rhythmische Schärfe der Linienführung:





Es berührt sonderbar, wenn wir in dem für Beethovens letzten Stil so charakteristischen zweiten Satze der Sonate einer ihm selbstredend ganz unbewufsten Reminiscenz an Josef Haydn begegnen, in dessen Es dur Sonate für Klavier und Violine[1]) es im ersten Satze heifst:



Wer sich, bis ins einzelste genau den Angaben Beethovens folgend, in den Satz vertieft und sich der motivisch einheitlichen Fassung bewufst ist, dem wird sich der Sinn des Ganzen und sein Zusammenhang mit dem voraufgegangenen Satze leicht erschliefsen. Der Ausgangspunkt ist im »Vivace« ein anderer als im einleitenden »Allegretto«, die Rhythmen sind energischer und straffer, die Stimmung gehobener und belebter. Das alles ist durch einzelne Momente des ersten Satzes vorbereitet. Aber was in so wunderbarem, jauchzendem Ansturme begonnen, das setzt sich nicht in gleicher Weise fort, geschweige denn, dafs es eine Steige-

[1]) Ich zitiere nach der »Neuen Ausgabe« von Joh. André in Offenbach. Es ist in der Reihe der Duo-Sonaten die dritte.

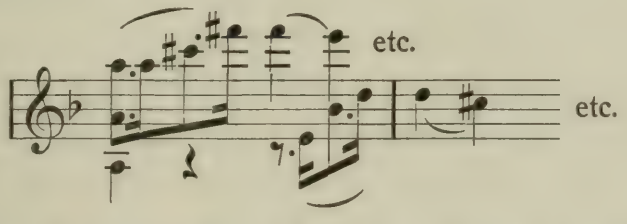
rung im aktiven Sinne erführe. Energie ist der Ausdruck jeden Taktes, aber wenn man von dem ersten gewaltigen Aufbaue des Satzes in den vier Takten des Einganges absieht, die in dieser Form nicht mehr wiederkehren, so spricht aus dem Satze weniger die Energie der Tat als die eines gewissen Beharrens auf einem gewonnenen Standpunkte. Wie leicht zu sehen, ändert sich schon mit dem 5. Takte die anfänglich aufwärts gerichtete Bewegung, und weiterhin treten dynamisch scharf kontrastierende Zeichen in nächste Nachbarschaft, und die crescendo-Linien enden im piano. Das ist uns wohl schon oft begegnet, aber niemals in einer so auffälligen Weise wie hier; auffällig eben wegen des mit so jugendlicher Elastizität einsetzenden Beginnes. Trotz aller ringenden Kraft des Ausdruckes herrscht auch hier ein gewisses Zagen, das insbesondere im zweiten Abschnitte gar wundersam in die Erscheinung tritt. Kühnstes Wagen und Verzichten, hoher Mut und Versinken in sich selbst, innerstes sich Ausleben, ein Kämpfen in der Tiefe der Brust, das ists, was uns aus diesem Satze in den ergreifendsten Tönen entgegenklingt. Nur von innen heraus will diese Musik gewürdigt und verstanden sein; wer diese Forderung nicht erfüllen kann und äufsere Züge in ihr zu finden meint, dem wird sie an gar mancher Stelle barock, vielleicht sogar unschön erscheinen. Sinnliche Schönheit darf man aber nicht in ihr suchen wollen, auch mufs man das »alla Marcia« nicht wörtlich und im äufserlichen Sinne, sondern nur als Angabe des kräftigen Bewegungsgrades des Satzes verstehen.

Unbegreiflich fast scheint es, dafs Beethoven das reiche und vielgestaltige Leben dieses Satzes aus einem einzigen Motive, dem des scharf punktierten Rhythmus des Beginnes, entwickelt hat; nur einige wenige Takte sind von ihm unberührt geblieben. Aber wo käme dem Hörer auch nur ein einziges Mal das Bewufstsein einer Gleichförmigkeit der Bildungen?

Formell ist der erste Abschnitt des Hauptsatzes überaus einfach und klar gegliedert: er wird durch den Dominantschlufs

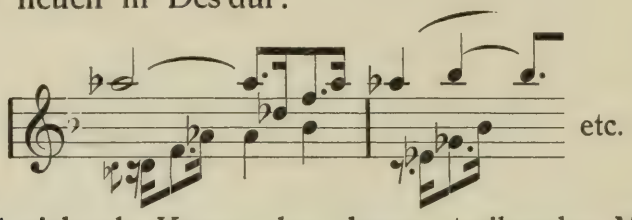
in zwei Teile zerlegt, deren zweiter durch die Rückwendung zur führenden Tonart um zwei Takte länger als der erste ist. Im zweiten Teile, den man als Durchführung bezeichnen kann, erscheint das Hauptmotiv zunächst in seiner räumlichen Ausdehnung durch Zusammenziehung seiner Werte in einen Takt verkürzt und durch die Unterstimme in der Quarte nachgeahmt. Die dadurch erzielte Ausdruckssteigerung bereitet wenigstens teilweise auf die grofsen harmonischen Weitungen des Verlaufes des Satzes vor.

Wie die Abschnitte sich formell zusammenschliefsen ist klar. An den der Dur-Tonart der grofsen Oberterz des Haupttones gehörenden:



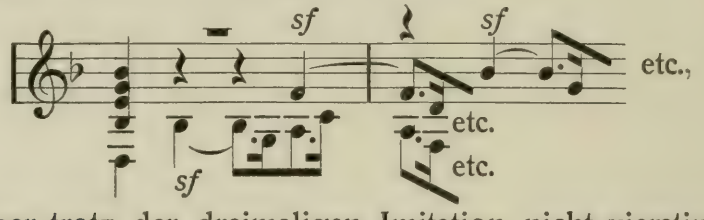
schliefst sich ein anderer an, der von d moll ausgeht; in ihm erfolgt die Nachahmung der Ober- durch die Unterstimme in gröfserem Zwischenraume als vorher, und während der Nachahmung schweift die Oberstimme frei umher. Die Modulation berührt C dur, und der Abschnitt mündet in E dur aus, doch sogleich wird die grofse durch die kleine Terz ersetzt, und durch abwärts schreitende Tonfolgen mit melodischen Nebentönen geht es, immer unter Beibehaltung des punktierten Rhythmus, in einen neuen Satzteil, der abermals von d moll ausgeht, bald aber entfernt liegende Tonarten erreicht. Die Nachahmung des führenden Motives erfolgt hier in jedem Takte zweimal. Die Unterstimme gibt im dritten Takte die anfängliche rhythmische Fassung auf und es werden der Mittelstimme harmonische Füllnoten beigegeben. Späterhin wird der Satz vierstimmig, die Unterstimme verliert jede Erinnerung an die ursprüngliche Form und die Oberstimme ahmt nur den Beginn des Motives nach.

Das führt zum Abschlusse des Abschnittes und dem Beginne eines neuen in Des dur:

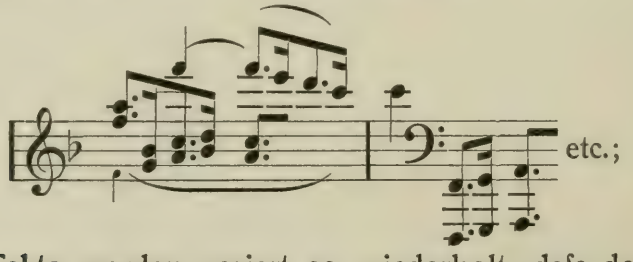


Dieser stellt sich als Kanon dar, dessen treibendes Motiv durch Umbiegung der Spitze des Hauptmotives gewonnen wurde. In den Takten 4/5 sieht man das Motiv wieder in der ersten Richtung gebraucht, und es werden, sobald der Orgelpunkt auf c einsetzt, auch andere Takte des Hauptsatzes wieder benutzt. Die kleinen Sekundenschritte der Unterstimme in halben Notenwerten (des—c), welche das Eintreten des Orgelpunktes vorbereiten, sind schon im ersten Abschnitte zu finden gewesen; hervorgegangen sind sie aus dem Abschlusse des Hauptmotives selbst, wo sie als d—c, ges—f erscheinen.

Nach dem Abschlusse des Orgelpunktes möchte man die Wiederholung des ersten Teiles erwarten. Es kommt jedoch zu einer fugierten Beantwortung des Motives:



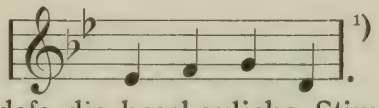
welche aber trotz der dreimaligen Imitation nicht vierstimmig gehalten ist und ganz frei verläuft. Nochmals bildet sich ein neuer Satz, der mit »dolce« bezeichnet ist:



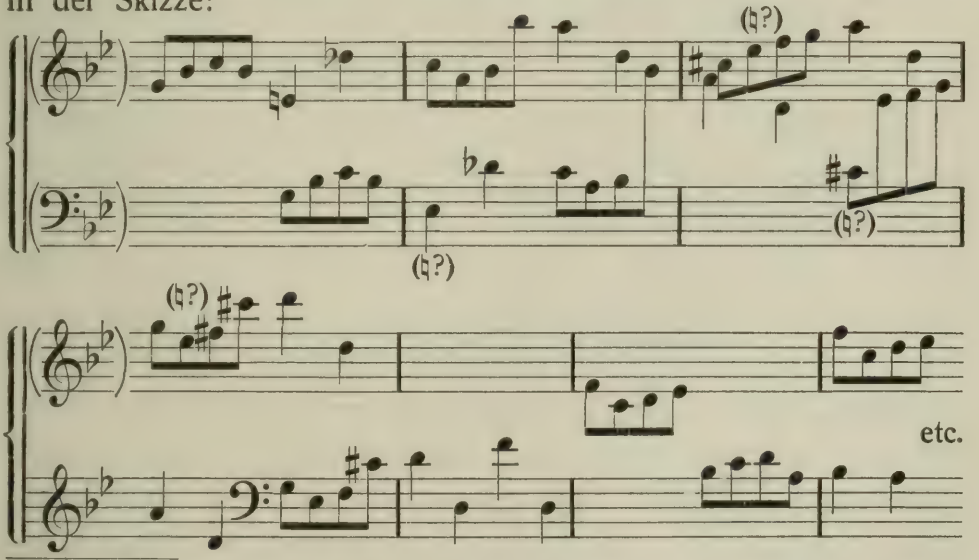
seine vier Takte werden variert so wiederholt, dafs der Abschlufs zur Dominatharmonie von B dur führt. Die Schlufshänge führen

in die letzten Takte des ersten Teiles zurück und damit zum Ende des Hauptsatzes, dessen rhythmische Energie man ebenso wie seine harmonische Fülle nie genug wird bewundern können.

Der Mittelsatz steht in B dur. Beethoven hat ihm keine besondere Überschrift gegeben, und so haben wir kein Recht, ihn »Trio« zu nennen. Auch sein Thema ist nicht sogleich gefunden worden. Einmal gab Beethoven in der Skizze dem ersten Takte die kleine Sekunde ges statt des jetzigen g, dann liefs er im dritten Takte die Mittelstimme statt des ruhenden f in dieser Form erscheinen:

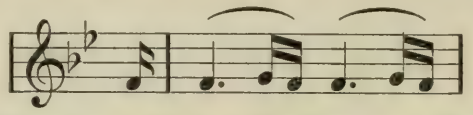


Es ist keine Frage, dafs die beschauliche Stimmung, welche über dem ganzen Abschnitte liegt, durch das in die Ausführung der Skizze gekommene liegende f eine wesentliche Bereicherung erfahren hat. Weiterhin hat die Skizze auch für den fünften Takt eine später aufgegebene Mittelstimme vorgesehen. Man sieht aus den Entwürfen, dafs der den Mittelsatz beherrschende Kanon Beethoven ziemliche Mühe gekostet hat. Sie sind harmonisch reicher ausgestattet als die schliefsliche Ausführung. Die Takte 6 ff. heifsen in der Skizze:

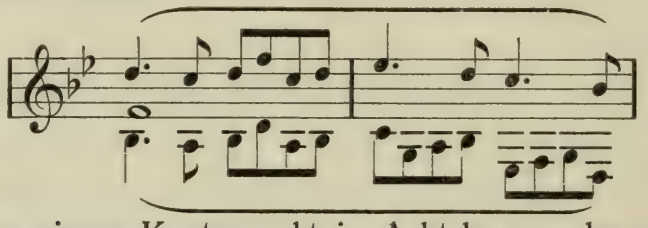


[1]) Dieselben Töne kehren in der Ausführung der Skizze in halben Notenwerten wieder; vgl. Takt 4 ff.

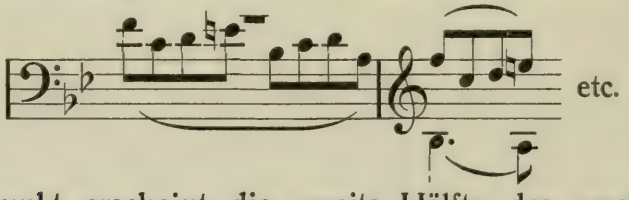
Der ganze Abschnitt ist von eigentümlichstem Ausdrucke. Das aktive Element tritt in ihm bis gegen den Schluſs hin ganz zurück, es ist ein bedachtsames Schweben in sicherer und ruhige Sphäre. Die Form ist durchaus klar. Das Motiv:



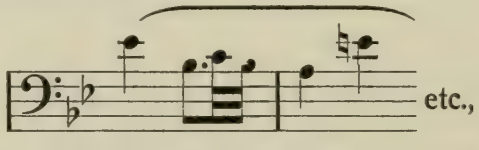
dient zur Einführung, es ist der Boden, aus dem das ganze Gebilde aufsprieſst. An den Eingang schlieſst sich ein doppelteiliges zweites Motiv:



begleitet von einem Kontrapunkt in Achteln an: der zweite Abschnitt erscheint im nachfolgenden Takte in umgekehrter Stimmenanordnung und beginnt den aufwärts steigenden ersten Abschnitt eines streng kanonisch gefügten Satzes, der in F dur ausmündet. Hier setzt ein neuer Abschnitt des Kanons ein:



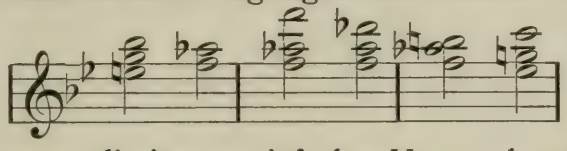
als Kontrapunkt erscheint die zweite Hälfte des zweiten Motivs des Einganges. In einem weiteren Abschnitte tritt die neue, rhythmisch markante Figur hinzu:



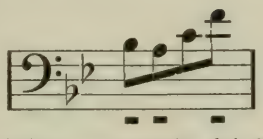
die gleich darauf ruhigeren Kombinationen weicht.

Während des Trillers in der Oberstimme herrscht in den Unterstimmen das zweite Motiv, so, daſs die Decimenlage der Parallelstimmen in die Terzlage gebracht wird, und dann setzt sich der Kanon, von der Baſsstimme aus in der Dominantharmonie

des Haupttones beginnend und zur Tonika strebend, wie zu Anfang fort. Daran schliefst sich das Eingangsmotiv, das späterhin in der Oberstimme seine anfängliche Richtung ändert. In der Unterstimme erscheint ein Orgelpunkt auf C. Ob man in den wunderbaren akkordischen Fügungen der oberen Stimme:



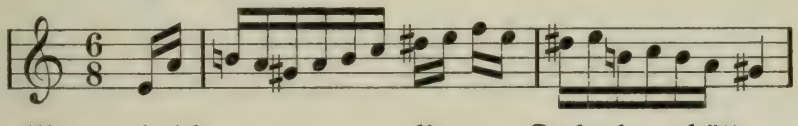
eine Erinnerung an die in mannigfacher Verwendung erscheinende Figur:



zu sehen habe, möge dahin gestellt bleiben. Mit dem Eintritte des C dur-Dreiklanges greift Beethoven auf den Hauptsatz selbst zurück, zu dem nun aus bekannten Motiven der Übergang gebildet wird.

III. Satz.

Man ist nicht berechtigt das Adagio vom letzten Allegro zu trennen, da es keinen selbständigen Satz bildet. Beethoven hatte, wie die Skizzen ausweisen, ursprünglich an seiner Stelle ein »poco Allegretto« vorgesehen, dessen Andeutung in der ersten Niederschrift so lautet:



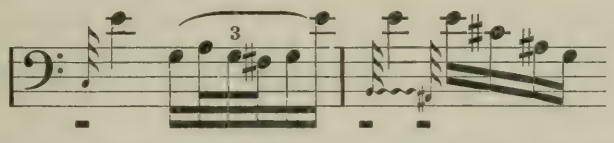
Wer will entscheiden, was aus diesem Gedanken hätte werden können? Warum Beethoven ihn fallen liefs, ist nicht zu sagen.

Nach dem frischen und energischen Abschlusse des zweiten Satzes wäre der Beginn des dritten durch den tonischen Dreiklang von e moll in einer Beethovens Zwecken kaum dienlichen Weise gegeben worden: der denkbar schärfste, mit gröfsester Bestimmtheit einsetzende Kontrast sollte hier ausgesprochen werden. Wiederum bietet sich das als klangliche Erscheinung dar,

was uns in Beethovens menschlicher Eigenart schon so oft entgegen getreten ist. Beethoven bildet den Gegensatz zum Vorhergehenden, indem er dem F dur-Dreiklange, der in weitester Auseinanderlegung der Stimmen ertönte, den E dur-Dreiklang, den das Ohr zunächst als solchen empfindet, in engerer Lage und pianissimo nach kurzer Pause folgen läfst. »Langsam und sehnsuchtsvoll« hat er das unendlich ergreifende und tiefsinnig-dunkle Gebilde überschrieben, und damit ist im Grunde genommen Genügendes zu seiner Charakteristik gesagt, denn eine bestimmte Deutung läfst diese mystisch-tiefe Tonsprache nicht zu. Ist der Zwischensatz als Ganzes genommen das denkbar schärfste Gegenbild zum Voraufgegangenen, so walten doch hier wie dort Gegensätze im Einzelnen. Im »Vivace« beschreitet kein Triumphator den Siegesweg; ein Menschenherz mit seinem, dem höchsten zugewandten Sehnen kann sich vom Gefühle irdischer Beschränkung nicht losreifsen. Derselbe Zug erfüllt das »Adagio«. Es ist das nicht etwa ein ungewisses Schwanken, das sich da in Beethoven mächtig zeigt, es ist vielmehr die mit vorschreitendem Alter sich bei jedem denkenden Menschen von selbst einstellende Selbstbeschränkung und die wehmütige Trauer über diese Schranke. Man wird das leicht erkennen können, wenn man verfolgt, wie regelmäfsig die melodischen Linien nach kurzem sehnendem Aufwärtsstreben in die entgegengesetzte Richtung umbiegen, wie die Stimmung, nachdem in den Takten 5/6 der Ausdruck glühender, begehrender und kraftvoller geworden, plötzlich in nächtiges Dunkel sinkt.

Die formelle Gliederung des Adagio ist einfach und übersichtlich. Den ersten Abschnitt bildet ein achttaktiger Satz, der, von der Dominante der führenden Tonart ausgehend, in deren Parallele schliefst. Der zweite Abschnitt verwendet vorwiegend das Motiv der Oberstimme aus dem ersten Takte, gibt aber die daneben erscheinenden Begleitmotive vom vierten Takte ab auf. Beethovens kontemplative Art und die zähe Beharrlich-

keit, mit der er einem Gedanken anhängt, zeigen sich hier wieder recht auffällig in dem Festhalten der Tonhöhe des Motives, das in sechs aufeinander folgenden Takten, wenn auch nicht in derselben Oktave, doch mit demselben Tone g begonnen, aber in immer dunklere Farben gehüllt wird. Hierzu treten in den kurzen Vorschlagsnoten des Basses leicht übersehene Tonschritte hinzu, die aber durchaus nichts nebensächliches, sondern eine Hauptsache sind. Sie ergeben zusammengestellt die abwärts zur Dominante steigende Linie:



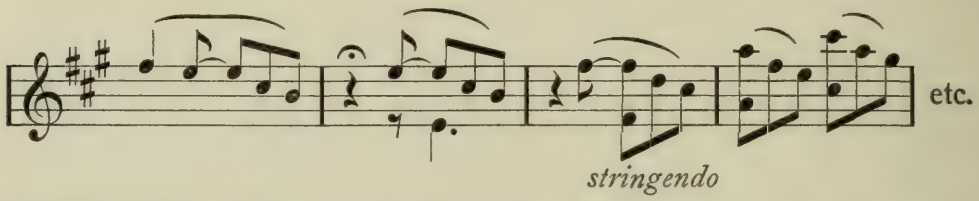
etc.,

auf der das ganze Gebäude harmonisch ruht. In den drei letzten Takten gibt Beethoven das führende Motiv auf, und im Takte vor dem »Non Presto« erwächst aus der begleitenden Sechzehntel-Figur ein mächtiges crescendo der untersten Mittelstimme, gegen das die Oberstimmen ein schwer lastendes Gegengewicht bilden. Als ob ein Titan sich recke, die Welt aus den Angeln zu heben! Aber auch hier ist der Abschluſs wieder ein überraschendes piano. Das ist immer wieder die Art des Meisters, sich selbst zu bescheiden, der die Welt und das heiſse Wünschen und Verlangen des eigenen Herzens überwindende Humor, der uns mit wahrhaft erhabener Gröſse zu ehrfürchtiger Bewunderung zwingt.

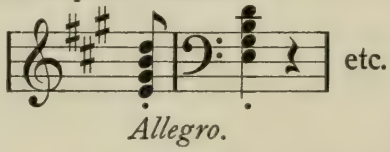
Und nun das »Non Presto«, jenes absichtslose, rührende Gleiten der Hände über die Saiten, mit dem der letzte Rest nächtiger Schatten leise wie ein Lufthauch verschwindet, als wären sie nie gewesen. Was ist da natürlicher, als daſs die Erinnerung an den Ausgangspunkt all dieses Dichtens und Träumens wieder erwacht? Und so schlieſst sich denn der Beginn des ersten Satzes hier wahr und überzeugend an. Absichtsloses Spiel! Wer hier die Gelegenheit gefunden zu haben meint, eine Bravourpassage zu geben, der sollte überhaupt nicht an dieses

reine Gebilde rühren. Aber wie wenige auch unter den Musikern verstehen den tiefen Sinn solcher Dichtungen! Wenn in Wahrheit nach einem herrlichen Worte Goethes die Erziehung zur Ehrfurcht die höchste Aufgabe allen Unterrichtens ist (und welche könnte höher und herrlicher sein!), so haben die Musiker und musikpflegenden Dilettanten noch unendlich viel zu lernen.

Wir kennen Beethovens sprunghafte Art, die mit jäher Gewalt aus einem in ein ganz anderes Stimmungsgebiet übergeht. Hier wird ihm ein kurzer Gang aus dem Hauptsatze Veranlassung zu plötzlichem sinnenden Halten — und dasselbe Tonbild benutzt er, um in kurzem, jubelndem Ansturme zum eigentlichen Finale überzuleiten:

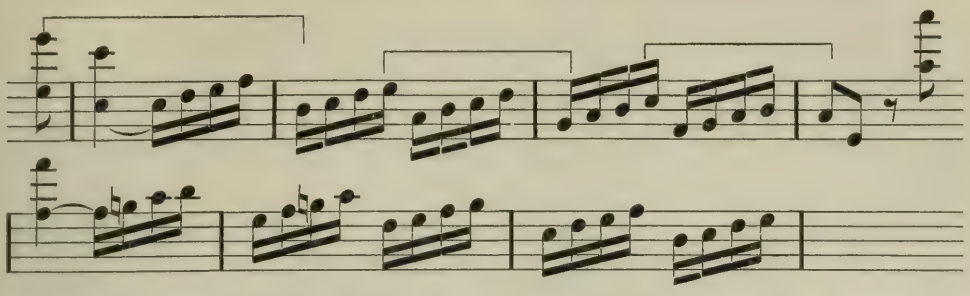


Welche Fülle überwältigender Kraft und befreienden Humores, welch beglückendes und wohliges Gefühl der Gewifsheit, sich selbst wiedergewonnen zu haben, steckt nicht in diesen Linien! Nachdem, während des überleitenden Trillers, die Unterstimmen mit ihren Schlägen den Rhythmus des Beginnes des nachfolgenden Hauptmotives anticipiert haben:

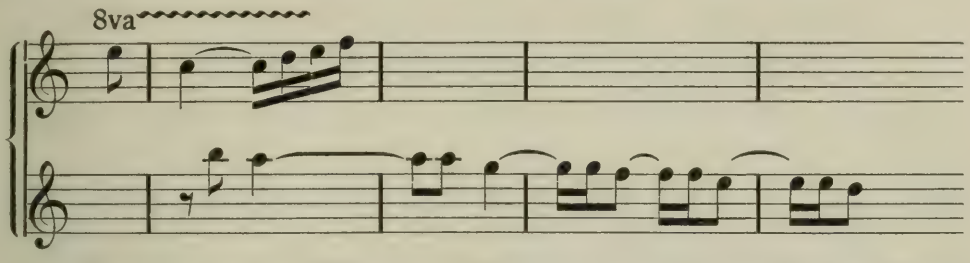


setzt »mit Entschlossenheit« der Hauptsatz des Allegro ein.

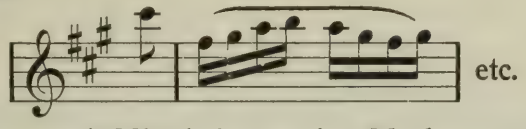
Auch er ist ein Gebilde, von dem man meinen möchte, es müsse als ein Ganzes dem Haupte seines Schöpfers entsprungen sein, so bestimmt und aus einem Gusse tritt er auf. Gleichwohl hat Beethoven das führende Motiv anfangs nicht als solches, sondern als Glied einer Kette gedacht, über die uns eine Skizze Auskunft gibt:



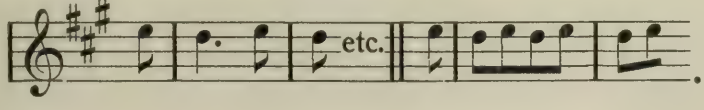
Eine zweite Fassung bietet schon der Gegenschlag im Basse, sodann aber eine Verkleinerung der abwärts schreitenden Figur:



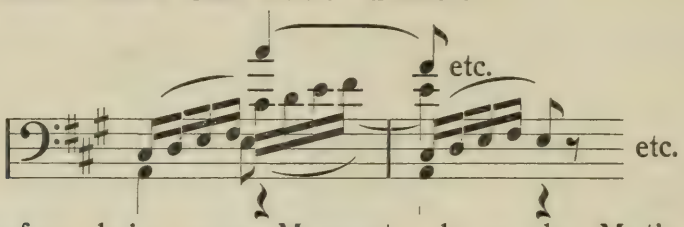
Frischer kecker Wagemut, Frohsinn und jugendliches Kraftgefühl sprechen aus dem einfach gegliederten Hauptsatze. Das Thema umfafst sechzehn Takte und wird durch die Modulation zur Dominanttonart in zwei gleich grofse Abschnitte geteilt. Dafs er durchaus aus dem Eingangsmotive hervorgegangen ist, läfst sich nicht übersehen, denn auch die melodische Figuration der Oberstimme:



resp. der Unter- und Mittelstimme im Nachsatze ist durch Zusammenziehung der ersten Werte aus ihm entstanden. An den Abschlufs in A dur fügen sich, gleichfalls aus dem Beginne des Hauptmotives hergeleitet, einige behaglich-breite Anhangstakte, in deren Verlaufe die kräftige und voran treibende Stimmung des Beginnes wieder mächtig empor wallt; hier erscheint das oft verwendete Mittel motivischer Beschleunigung, wie es sich in der Verkürzung der Werte darstellt:

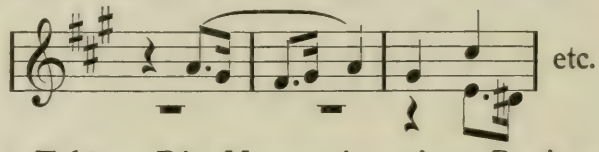


Dies führt in den Kerngedanken zurück resp. in seinen Nachsatz. Auch dessen Form ist nicht die frühere; die melodische Figuration, bei der man die Nachahmungen bemerken wolle, leitet in einen neuen Satz über. Dieser:



bietet insofern kein neues Moment, als er das Motiv der aufwärts geführten Sechzehntel-Gruppen aus dem vorhergegangenen entnimmt; aber diese werden nicht in der ersten Fassung beibehalten, und bald bildet sich die zunächst nur formelhaft schliefsende Oberstimme zu einer sequenzenartig weitergesponnenen Melodie aus, die mit den Begleitstimmen kräftig nach aufwärts dringt und die Modulation nach der Dominantharmonie von E dur trägt.

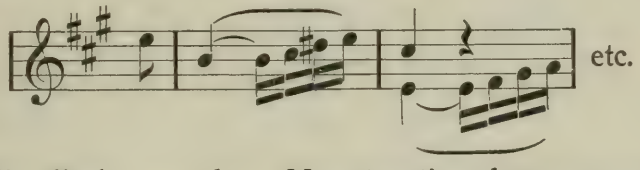
Alles dies ist als Übergang zu einem zweiten Thema aufzufassen; aber ein solches setzt noch nicht ein. So kräftig ist der Lebensdrang, so grofs die Freude sich auszusprechen, dafs hier, wie in ähnlichen, früher bemerkten Fällen, der neuen Satzbildungen kein Ende zu sein scheint. Abermals kommt es zu einem Zwischensatz, und wiederum wählt Beethoven für ihn die imitatorische Schreibweise. Der mit »dolce« bezeichnete Absatz:



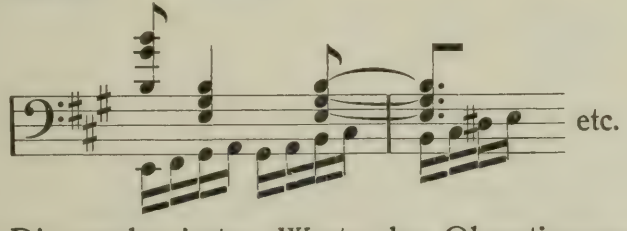
umfafst neun Takte. Die Harmonie seines Beginnes ist latent; aus dem Zusammenhange ergibt sich jedoch, dafs der Anfang über der zuletzt berührten Dominantharmonie ruht. Charakteristisch ist auch, dafs Beethoven die Tonart des Seitensatzes nicht eher als beim Abschlusse berührt. Die überall durchbrechenden Ansätze zu fugierter Behandlung der Motive sind wohl zu beachten; man möchte sagen, hier dränge alles zu polyphoner Schreibweise hin. Zunächst kommt es freilich dazu noch nicht.

Beethoven gibt die fugierte Schreibweise schon im Vordersatze des zuletzt erwähnten Abschnittes auf und bildet den Nachsatz durch einen gewissermafsen militärischen[1]) Zuschnitt des Motives, als ob aus dem Ganzen ein lustiger Marsch werden sollte. Wie spricht doch aus alledem auch ein kecker Übermut der Form, und welch sorglos ungezwungener, von keiner Reflexion angekränkelter Inhalt!

Das nunmehr einsetzende Thema:



ist gleichfalls direkt aus dem Hauptmotive hervorgegangen. Es umfafst acht Takte und verläfst die Tonart E dur nicht. In seinem Nachsatze wird es durch Zerlegung der ersten Taktviertel in Achtelwerte merklich schärfer pointiert. Übermütiger Frohsinn ist auch sein Charakter, und es wirkt wie ein guter Witz, dafs Beethoven der biederen philiströsen Art der akkordischen Begleitung die quintbeantwortenden Imitationen der Oberstimmen beigesellt. Die Periode erhält Anhänge, welche mit den aufsteigenden Gängen im Basse:



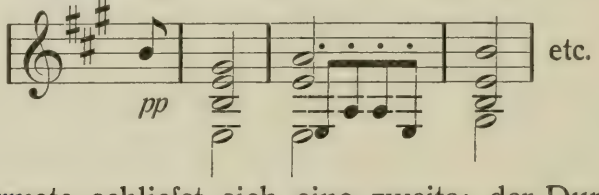
beginnen. Die synkopierten Werte der Oberstimmen (resp. bei der Umkehrung der Unterstimmen), kann man als rhythmische Verschiebungen des Einganges des Hauptmotives bezeichnen. Nachdem die Oberstimme bei dem Trugschlusse in cis moll die höchste Höhe erreicht hat, stellt sich die ursprüngliche normale Accentuierung von selbst wieder ein.

Dafs wir es hier in diesem ersten Teile des Satzes mit

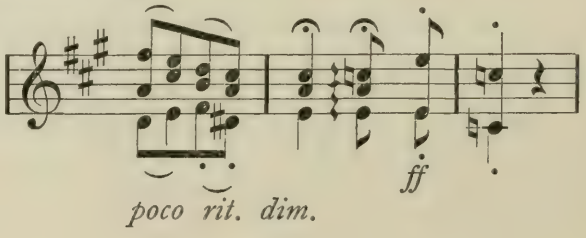
[1]) Ich borge den Ausdruck von v. Lenz.

einem eigentlichen zweiten Thema nicht zu tun haben, liegt auf der Hand: abgesehen von dem kurzem episodischen Zwischensatze vor dem letzten E dur-Abschnitte ist alles aus dem Hauptmotive herausgewachsen. Ist also die Form des Satzes frei, insofern sie doppeltes und in sich kontrastierendes thematisches Material zum organischen Ausbaue des Ganzen nicht verwendet, so ist sie doch und nicht zum wenigsten in ihrem modulatorischen Entwicklungsgange durchaus an die Sonatenform gebunden. Vom Rondo entlehnt sie den leichten und zum Teil gefälligen Ton, der schweres Gefüge tiefsinniger harmonischer Kombinationen vermeidet, während andrerseits der Satz gerade dadurch bemerkenswert erscheint, dafs sich in ihm überall Ansätze zu polyphoner Bildung hervordrängen. Trotz dieses vielerlei ist aber die Einheitlichkeit der Stimmung durchaus gewahrt.

In völlig ungeahnter Weise verdichten sich die oben berührten Ansätze strenger Schreibweise in dem zweiten Abschnitte des Allegro, dem man die Bezeichnung eines Durchführungssatzes geben mufs. Nach der Wiederholung des ersten Teiles des Finales bildet Beethoven aus dem Anfange des Hauptmotives und dem Achtelmotive des Schlusses, das er um seinen Auftakt verkürzt, einen neuen Satz, der von der Dominante ausgeht und leiser und langsamer werdend auf dem Quartsextakkorde des tonischen Dreiklanges ruhen bleibt:



An diese Fermate schliefst sich eine zweite; der Dur- ersetzt sich durch den Moll-Klang:



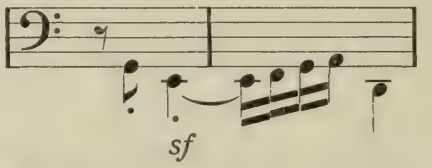
und dann tritt der Anfang des Hauptmotives in donnerndem fortissimo und im ersten Tempo auf, von der Dominante zur kleinen Terz schreitend;[1]) darauf ändert sich die Vorzeichnung, und in geheimnisvoll tiefer Lage und pianissimo beginnt scheinbar in der parallelen Dur-Tonart, also in C dur, das harmonisch nicht gestützte Hauptmotiv seinen Gang, der zum Thema für einen gewaltigen, frei fugierten Satz wird:

Man ist für einen Augenblick versucht, zu Anfang des Durchführungssatzes in der Tat als die herrschende Tonart C dur anzunehmen. Davon kann aber nicht die Rede sein, obwohl ja neben der führenden Mollskala deren Dur-Parallele eine vortretende Rolle im ganzen Satze spielt. Das verbietet insbesondere der Beginn der zweiten (Fugen-) Durchführung, der in fest bestimmtem a moll einsetzt. Andrerseits ist aber der erste Einsatz des Themas durch den vorhergegangenen Terzenschritt e—c so sehr nach C dur gewendet, das man hier, wie in einigen andern, früher berührten Fällen, von einer absichtlichen Verschleierung des tonalen Charakters sprechen muſs; auch hier paſst diese Erscheinung vortrefflich in Beethovens künstlerischen Plan: wiederum soll ein möglichst scharfer Gegensatz zum vorhergehenden gegeben und gleichzeitig die Möglichkeit einer breiten und freien Entwicklung des thematischen Materials vorbereitet werden.

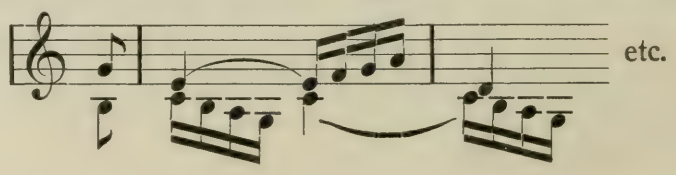
Beethoven hat die Bezeichnung des Satzes als einer freien »Fuge« nicht gewählt. v. Bülow gibt ihm den Namen. Sicherlich mit Unrecht, wenn man mit dem Begriffe den der Quintfuge verbindet. Denn schon die erste Durchführung, die Exposition, bildet Beethoven in völlig unschematischer Weise, während

[1]) Wenn man Äuſserlichkeiten beachten will, so kann man für diese Überleitung als Vorläufer auf den ersten Satz der A dur-Sonate aus Op. 2 hinweisen.

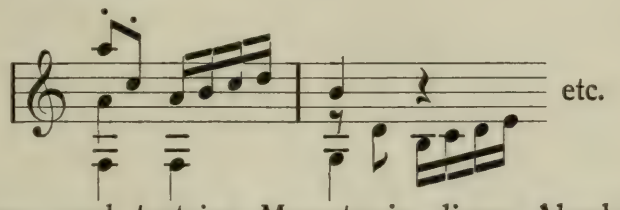
die Fugen aus Opp. 106 und 110 die Quintbeantwortung aufweisen. Hier antwortet die Mittelstimme in der Oberdezime, die Oberstimme in der None zu dieser resp. in der Oberquart zur Unterstimme. Daraus schon geht die völlig freie Bildung des ganzen Abschnittes hervor. Schon im zweiten Takte der ersten Nachahmung verläfst Beethoven die dort angesprochene Tonart C dur und wendet sich nach F dur, den Abschlufs in d moll bildend. Der dritte Einsatz des Themas hält diese Tonart zunächst fest, wendet sich aber dann nach C dur zurück und erreicht a moll, wo das Thema abermals einsetzt, die zweite Durchführung beginnend. Es bilden sich sodann Anhänge, die von C dur über F dur und unter Berührung der kleinen Terz nach C dur zurück gehen. Jetzt setzt das Thema abermals in der Unterstimme ein:



Man sieht, es ist die Fassung seines zweiten Erscheinens (der ersten Beantwortung), aber es ist um einen halben Takt verschoben worden. Auch hier bilden sich Anhänge, dann entwickelt sich ein Zwischenspiel aus einzelnen der gebrauchten Motive, die teilweise in ihrer Richtung verändert werden und rhythmisch umgeformt sind. Man kann unmöglich alle die vielen kleinen und gröfseren Imitationen durch das Wort angeben, wenn man nicht den ganzen Satz zum Abdruck bringen will. Der Spieler mufs, wie von Bülow mit Recht bemerkt, polyphones Ton-Empfinden und Denken besitzen, um dem Satze gerecht werden zu können. Auch während des erwähnten Zwischenspiels verschwindet das Hauptmotiv nicht ganz. Der Absatz führt zu einem neuen Beginne des Themas in C dur:

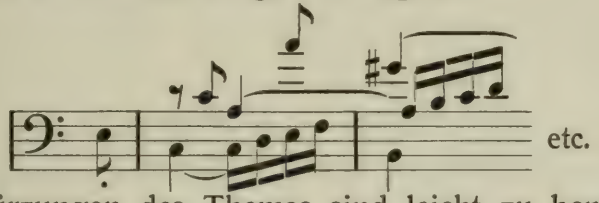


Auch hier häufen sich die Nachahmungen wieder, die im einzelnen übrigens leicht zu bemerken sind. Daran schliefst sich ein Abschnitt, in dem Beethoven das Hauptmotiv in freier Weise benutzt und umgestaltet:

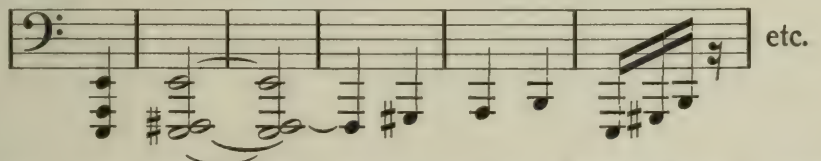


Die starre und trotzige Monotonie dieses Abschnittes wird durch Bildungen abgelöst, die ganz von der rollenden Sechzehntelfigur des Themas beherrscht werden. Die markanten Intervallsprünge, welche das Thema selbst wieder näher rücken, und die Bewegungen der Figur selbst in gerader und Gegen-Bewegung lassen sich unschwer erkennen.

Hier schliefst sich die bei der Wiedergabe technisch am schwersten zu meisternde Engführung an:



an. Die Kürzungen des Themas sind leicht zu bemerken. Wie aus Erz gegossen stehen alle diese gewaltigen Rhythmen da. Allmählich werden die Bildungen freier und freier, gewaltige Accentrückungen werfen sich zwischen den dröhnenden Gang der vier Stimmen, und in gewaltigstem fortissimo setzt auf der Dominante ein Orgelpunkt ein:



In den sich gegenseitig nachahmenden Oberstimmen herrscht ebensowohl wie in der unteren Mittelstimme eine unausgesetzte Bezugnahme auf das Hauptmotiv; in dem Beispiele, in dem die liegende Stimme nur zu Anfang notiert ist, wird man die doppelte

Vergrößerung des Themas ohne Mühe erkennen. Welches Instrument wäre wohl im stande, den gewaltigen Effekt so, wie ihn Beethoven selbst im Innern hörte, wieder zu geben? Man muſs sich solcher und ähnlicher Stellen erinnern, um zu begreifen, warum Beethoven zuletzt von der Klavierkomposition überhaupt nichts mehr wissen wollte. Der Rückgang zum Hauptsatze bildet sich von hier aus durch Arpeggien-Gänge, deren oberster Ton das $\bar{\bar{e}}$ des Auftaktes bringt.

Auch die stärkste Betonung der kolossalen rhythmischen Gewalt dieses fugierten Satzes gibt keinen genügenden Begriff von ihr. Beethoven bezweckte mit dem ganzen Abschnitte, mit der fugierten Schreibweise überhaupt, nichts anderes als die letzte mögliche Steigerung des musikalischen Ausdruckes selbst. Die Kunstmittel der Musik-Grammatik um ihrer selbst willen zu verwenden fiel ihm nicht ein. Nachdem der Anfang des Satzes schon in kontrapunktischer Schreibweise gehalten worden war, welches andere Mittel, ihn zu seinem Höhepunkte zu führen, hätte es da geben können, als eben die fugierte Schreibweise oder die Fuge selbst? Daſs aber Beethoven eine regelrechte Fuge (regelrecht in seinem Sinne) hier vermied, das mag wohl, wenn nicht alles täuscht, in dem freien und ungebundenen Tone des Hauptsatzes seinen Grund haben: ihm gliederte sich der sozusagen willkürlich schweifende Ausdruck der fugierten Schreibweise, die über die Motive zwanglos schaltet, leichter an, als es eine Fuge getan haben würde. So war also eine bloſse Steigerung des harmonischen Ausdruckes hier nicht am Platze, denn dieser lebenstarke und impulsiv vorwärts strebende Satz verlangt harmonische Klarheit und Einfachheit; harmonisch intrikate und dunkle Partien würden zu seinem Grundwesen nicht getaugt haben. Diese Forderung sehen wir auch in dem Fugato, dem eigentlichen Kuliminationspunkte des Allegro, erfüllt. Es steht an Stelle des Durchführungsteiles, oder vielmehr es bildet ihn. Einen gewaltigeren Satz haben wir bisher bei Beethoven noch

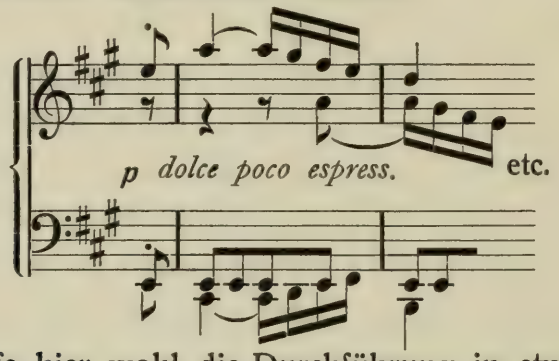
nicht gefunden, und doch entwickelt sich auch hier alles aus dem einzigen kurzen Gedanken des Beginnes des Satzes.

Es wird oft die Einwendung gehört: solche Musik ist Produkt des kombinierenden Verstandes, sie ist nicht unmittelbarer Gefühlsausdruck. Man sollte derartige Bemerkungen ebenso wie etwa Ausfälle gegen Goethes Spruchweisheit der letzten Jahre unterlassen; man mifst mit ihnen die Alten an den Jungen und vergifst, dafs der Mensch wie der Künstler altert. Wer noch zu jung ist, sie zu begreifen, soll solcher Kunst fern bleiben; wer es überhaupt vermag, der wird erst mit der Zeit in sie hinein wachsen und erkennen, dafs in ihr mehr als abstrakte Spekulation steckt, dafs ihr Inhalt erhabenste Gröfse der Gedanken und eine Schönheit ist, der freilich alles äufserlich reizende fehlt, die aber dafür jene andere Kraft besitzt, dem Hörer niemals zu viel zu werden. Pathetischer Schwung und die alle unwiderstehlich mitreifsende Glut des Empfindens, die auch die steilsten Abgründe überbrückt, fehlt hier freilich; es ist eben alles vollkommen verinnerlichtes Leben, aber ein Leben, in dem für jeden, der Beethoven kennt, alle die gewaltigen sittlichen Eigenschaften des Meisters in die herrlichste Erscheinung treten.

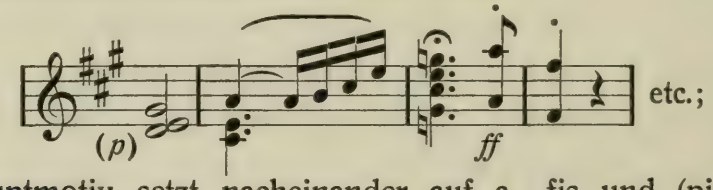
Man mag vielleicht sagen, dafs nach den gigantischen Bildungen des Durchführungssatzes der dritte Teil des Finales allzu blafs erscheine. In der Tat hat die Durchführung einen geringeren Einfluſs auf den Repetitionsteil dieses Satzes ausgeübt, als wir ihn in früheren Werken gefunden haben. Allein zeigt sich darin nicht etwa eher ein wohl überlegter Zug: eben weil dort ein gewaltiges Mafs schwer verständlicher Musik sich angehäuft hatte, mufste der dritte Teil in leichtere Bahnen einlenken, sollte der Entwicklungsgang des ganzen Werkes nicht gefährdet werden. Der aber ist durchaus ein im höchsten Sinne humoristischer.

Nach der Wiederholung des Vordersatzes verläfst Beethoven im dritten Abschnitte der Finales für einen Augenblick die an-

fängliche Fassung: in den »dolce poco espressivo« überschriebenen Takten beginnt die unterste Stimme das Hauptmotiv, während die untere Mittelstimme das e der grofsen Oktave festhält; die oberste Stimme bildet eine rhythmisch konforme Gegenmelodie zum Hauptmotive und wird von der ihr zugeordneten oberen Mittelstimme nachahmend flankiert:



Man sieht, dafs hier wohl die Durchführung in etwas nachwirkt. Freilich nicht für lange, denn gleich nachher entfaltet sich der Satz parallel der ersten Niederschrift bis zu den Schlufsfällen des Hauptsatzes. Diese bringen die überraschende Ausweichung zur Dominantseptimenharmonie von D dur:



das Hauptmotiv setzt nacheinander auf a—fis und (piano) auf a—f ein, dann scheint mit dem pianissimo, welches das Hauptmotiv in tiefer Lage und unbegleitet bringt, abermals ein fugierter Satz beabsichtigt zu sein. Aber dazu kommt es nicht mehr: wie in mildem, heiterem Abglanze spiegeln sich hier die ernsten Dinge des voraufgegangenen. Essentiell neues bringt der Anhang nicht, nur das eine und andere Motiv wird leicht verändert. Bis zu Ende des Satzes bleibt das Hauptmotiv in seiner ersten Form oder in blofser rhythmischer Andeutung geschäftig. Wir haben zu oft schon von der Art, in der Beethovens humoristische Ausdrucksweise sich kündet, gesprochen, als dafs es notwendig wäre, auch hier noch besonders auf alle die vielen

Gegensätze im einzelnen hinzuweisen, die für dieselbe bezeichnend sind.

Die Sonate erfuhr schon kurz nach ihrem Bekanntwerden eine überaus günstige Beurteilung; auch auf ihren Zusammenhang mit Bachs Kunst wurde schon damals hingewiesen. Die »Allg. Mus. Zeitung« schrieb am 27. Februar 1817: »Hier athmet alles Leben, hier drängt und treibt es unaufhaltsam fort, hier jagen sich Ober-, Unter- und Mittelstimmen in eng verschlungenen Nachahmungen, hier vereinigt sich der alles überflügelnde Phantasieenflug mit alter, klassischer Gediegenheit und biethet ihr, anerkennend das einzig Wahre und Schöne, in brüderlicher Eintracht die Hand.« . . . Schindler berichtet, Beethoven habe, als er dem künstlerisch streng geschulten Dilettanten Stainer von Felsburg, der das Werk in Linkes Konzert vom 18. Februar 1816 zuerst der Öffentlichkeit vorführte, die Sonate erklärte, dem ersten und dritten Satze den Titel: »Träumerische Empfindungen« beigelegt. Mag sein. Nur ist mit dem Worte zu wenig, fast nichts gesagt. Es ist für Nohl der Anstofs zu einer breiten Ausführung über die Sonate geworden, in der er von »dem fast nervös weich sich schiebenden harmonischen Wesen« spricht, dem »sogar der Rhythmus sich beugen und in zuckenden Synkopen schliefslich den Höhepunkt schmerzlicher Wonne« aussprechen müsse. Dafs die langsamen Sätze von überaus fein differenzierten Stimmungen beherrscht werden, ist sicherlich richtig; aber sie lösen sich ohne jeden Rest aus, und sie entspringen so gesundem und klaren Fühlen, dafs von nervöser Weichheit hier nicht gesprochen werden darf. Das Doppelwesen, das in dieser wie in allen andern Sonaten Beethovens von Anfang an mächtig ist, hat Nohl nicht erkannt. Es ist auch verfehlt, zur Erklärung des »Inhaltes« des Werkes auf ein Wort aus dem Tagebuche des Sommers 1815 zu verweisen: »Wenn unter der schweren Wimper die schwellende Thräne lauert, widersetze dich mit festem Muthe ihrem ersten Bemühen

hervorzubrechen.« Das war eine Maxime, die Beethovens Art durchaus entsprach, und sie könnte auf alle möglichen Werke seiner Hand angewendet werden. Ganz abzuweisen ist Nohls Andeutung, als könne möglicherweise der zweite Satz in Verbindung mit einer Orchesterskizze gebracht werden, die die Bemerkung trägt: »Marsch alla fuga für den P(rinzen) Eugen.« Nohl bemerkt: »Sollte wirklich des Meisters Phantasie sich an dem frischen volksthümlichen Helden der Zopfheit entzündet und dann wenigstens [die erwähnte Skizze wurde nicht ausgeführt] in dem engen Rahmen des Claviers versucht haben, was sich selbst in so widerstrebendem Stoffe Freies und Charakteristisches schaffen lafse? . . . . . Von »alla fuga« ist nun freilich hier nicht die Rede . . . . Allein canonische Imitation bis zur vollen Vierstimmigkeit ist der gar sonderbare Charakter dieses Marsches.« . . . . . Selbstredend haben Sonate und Orchesterskizze nichts miteinander zu tun. Auch was Nohl über die scheinbar geflissentliche Art, in der Beethoven im Mittelsatze des Marsches das Querstandverbot verletze, sagt, ist mit Vorsicht aufzunehmen. v. Bülow hat in seiner Ausgabe durch sinngemäfse Phrasierung die an der betreffenden Stelle sich ergebenden Härten »bis zur Unmerklichkeit« gemildert. Ihm ist Reinecke gefolgt, der in seinem mehrfach erwähnten Buche mit Recht betont, dafs im Grunde genommen hier überhaupt von »Querständen« nicht die Rede sein könne.

Lenz hat auf »eines der geistreichsten aber augenfälligsten Plagiate« hingewiesen, auf die Art, wie das Thema des ersten Satzes für Mendelssohns Edur-Sonate vorbildlich geworden ist. Auch Lenz nimmt als den Weg, auf dem Beethoven zum Fugenstile gekommen, die Absicht des Meisters an, das Finale gegenüber dem ersten Satze präponderieren zu lassen. Wasielewski hat von der kanonischen Arbeit im Trio des zweiten Satzes gesagt, ihr abstraktes Wesen erscheine als Produkt bedächtiger Reflexion. Aber eine Begründung dieses Satzes ist er ebenso

schuldig geblieben, wie die des anderen, dafs das Werk trotz seiner geistreichen und teilweise anmutigen Einzelzüge doch der Gesamtwirkung nach nicht mit den schönsten der früher entstandenen Klaviersonaten rivalisieren könne, »geschweige denn dafs es eine Steigerung gegen dieselben bedeutet. Beethoven scheint dies selbst empfunden zu haben, denn mit der demnächst komponierten Sonate . . . nimmt er einen so gewaltigen Anlauf, als ob er alles bis dahin in dieser Richtung von ihm geleistete habe überbieten wollen.« Dieser Satz ist ganz unbegreiflich, und es heifst Beethovens Art zu schaffen vollständig verkennen, wenn man ihm derlei äufserliche Absichten unterstellt.

Es gibt in der Musik kaum einen anderen Meister, bei dem sich, wie bei ihm, Idee und Ausführung fast durchweg vollkommen deckten. Daher eben die niemals genug zu rühmende Einheitlichkeit seiner Werke, daher auch die geringe Möglichkeit, eine seiner Schöpfungen mit einer anderen zu vergleichen. Wer das Werk ganz in sich aufgenommen hat, der mufs erkennen, in welch vollendeten Verhältnissen die leitende Idee der Sonate zu den aufgewendeten melodischen, harmonischen und kontrapunktischen Mitteln steht. Und auch das, was den eigentlichen Inhalt des Werkes bildet, wird man leicht erfassen: der Geist, der in gewaltigem Fluge die Weiten des Alls durchmessen, in sehnsuchtsvollem Drange gekämpft, herbstes Weh und höchste Freude genossen, er findet Befreiung und Befriedigung in emsiger Arbeit mit sich und an sich.

Opus 106:
Sonate in Bdur.

Am 15. September 1819 zeigten Artaria & Comp. in der Wiener Zeitung eine neue Sonate von Beethoven mit den Worten an:[1]) »Indem wir hier alle gewöhnlichen Lobsprüche beseitigen wollen, welche für die Verehrer von Beethoven's hohem Kunsttalent ohnedem überflüssig wären, dadurch aber zugleich dem Wunsche des Autors entgegenkommen, so bemerken wir nur in einigen Zeilen, dafs dieses Werk sich vor allen anderen Schöpfungen dieses Meisters nicht allein durch die reichste und gröfste Fantasie auszeichnet, sondern dafs dasselbe in Rücksicht der künstlerischen Vollendung und des gebundenen Styles gleichsam eine neue Periode für Beethoven's Klavierwerke bezeichnen wird.« Die »Riesensonate», wie man sie früher gerne bezeichnete, erschien noch in demselben Monat unter dem Titel: »Grofse Sonate für das Hammer-Klavier. Seiner Kais. Königl. Hoheit und Eminenz, dem Durchlauchtigsten Hochwürdigsten Herrn, Herrn Erzherzog Rudolph von Oesterreich Cardinal und Erzbischoff von Olmütz &. &. &. in tiefster Ehrfurcht gewidmet . . . Op. 106.« Sie war, wie Nottebohm angibt, frühestens im November 1817 begonnen, in den beiden ersten Sätzen im Sommer 1818 in Mödling abgeschlossen und spätestens im März 1819 druckfertig geworden. Während Beethoven an der Sonate arbeitete, beschäftigte ihn die Skizzierung des ersten Satzes der neunten Sinfonie. Der Meister hat das Werk in zwei Abschnitten seinem fürstlichen Schüler überschickt. In einem Briefe, dessen Datum unbekannt ist, schreibt er an den Erzherzog: »Zu den zwei Stücken von meiner Handschrift an I. K. H. Namens-

[1]) Der Text nach Thayer's Chronolog. Verzeichniss, No. 215.

tag geschrieben sind noch zwei andere gekommen, wovon das letztere ein grofses Fugato, so dafs es eine grofse Sonate ausmacht, welche nun bald erscheinen wird, und schon lange aus meinem Herzen I. K. H. zugedacht; hieran ist das neueste Ereignifs I. K. H. nicht im Mindesten schuld.« Die letzten Worte des Briefes beziehen sich auf die Ernennung Rudolfs zum Kardinal. Seinem Verleger Artaria überreichte Beethoven das Werk mit der Äufserung: »Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in 50 Jahren spielen wird.«

Dem Jahre 1816, das die A dur-Sonate hatte ans Licht treten sehen, war wieder eine Periode geistiger Ruhe im Leben Beethovens gefolgt: im folgenden Jahre ist keine einzige gröfsere Schöpfung entstanden. Auf einmal regten sich nun die Schwingen wieder und an das gigantische Werk der B dur-Sonate schlofs sich sogleich die Arbeit an der unsterblichen Missa solemnis. Welch gewaltiger Aufschwung und welch völlige Abkehr von dem bisher betretenen Wege! Immer steiler wird der Pfad, den Beethoven nun hinanstrebt, immer einsamer und gewaltiger das Ziel. Wir müssen, um die Gründe für Beethovens damalige innere Vereinsamung zu finden, uns seine menschlichen Schicksale während dieser Jahre kurz vergegenwärtigen.

Im Jahre 1814 schon hatte er zum letzten Male öffentlich gespielt; im folgenden Jahre versagten auch die Kräfte zum Begleiten eines Gesanges. Die Freude an der Interpretation der eigenen Arbeiten mufste in demselben Grade abnehmen, in dem sein Gehörleiden Fortschritte machte. Eine Zeitlang konnte die Anregung aus mannigfachen Ehrungen seiner schöpferischen Kraft dauern, Ehrungen, die in der Verleihung des Bürgerrechtes der Stadt Wien (16. November 1815) ihren Gipfelpunkt erreichten. Aber die wachsende Schwerhörigkeit hinderte ihn auf Schritt und Tritt im Verkehre mit der Aufsenwelt. Mündlicher Meinungsaustausch war schon damals kaum mehr möglich und nur zum Teil konnte ihn das Hilfsmittel der Konversationszettel ersetzen.

In dieser Lage mufste sein Mifstrauen gegen die Menschen mehr und mehr wachsen. Auch seine Verstimmung der Stadt Wien gegenüber wurde immer stärker: flüchtige Neuerscheinungen im Kunstleben, die die öffentliche Teilnahme erregten, ärgerten und quälten Beethoven; er sah seine eigene ernste Lebensarbeit bedroht; es grämte ihn, keinen neuen Opernauftrag zu bekommen, etwas, wofür er die Schuld nur der Sparsamkeit der Theaterdirektionen zuschrieb. Wir wissen: Beethovens Klagen waren ungerechtfertigt; es fehlte ihm nicht an allgemeiner Anerkennung und wärmster Verehrung, wenn auch an vollem Verständnis; und die Schuld daran, dafs Beethoven zu keiner neuen Oper kam, lag wesentlich am Meister selbst.[1])

Eine neue Seite in Beethovens Wesen entwickelte sich jetzt. Es ist nichts erfreuliches, was damit berührt werden mufs: er, der einst seine Kunst gerne den Armen gewidmet haben würde, wurde in geradezu kleinlicher Weise für den Gelderwerb interessiert. Aber freilich nicht um seinet-, nur um des Neffen willen. Man darf die Beschuldigung nicht aussprechen, ohne sogleich die Entschuldigung beizufügen. Beethoven war Vormund des Sohnes seines am 15. November 1815 verstorbenen Bruders Karl geworden; dieser Liebesdienst für seinen Bruder hatte ihn mit dessen Witwe, die wie die andere Schwägerin, sittlich überaus tief stand, in die widerwärtigsten Streitereien verwickelt, in deren Verlaufe Beethoven die Hilfe der Gerichte gegen die Mutter anrufen mufste. Im Verkehre mit dem zärtlich geliebten Knaben hatte er selbst aufleben zu können gehofft. Aber so sehr Beethovens Gemütsleben zu Zeiten aus ihm die wunderbarste Nahrung zog, im ganzen wurde das Verhältnis ein Quell furchtbarster Enttäuschungen und Bitternisse. Und auch seine Schaffenskraft mufste unter der Fülle der Widerwärtigkeiten leiden.

---

[1]) Vgl. den gegen einen Artikel Rellstabs geschriebenen Aufsatz Grillparzers: Erinnerungen an Beethoven. (Ges. Werke. Stuttgart, Cotta. 1872. Bd. VIII, S. 107 ff.)

Da hätten ihm wohl manche der alten Freunde helfen können; aber deren Kreis hatte sich merklich gelichtet. Fürst Karl Lichnowski war tot, die Gräfin Erdödy in Kroatien, Ries in London, Schuppanzigh in Rufsland; Zmeskall kränkelte, mit Stefan von Breuning war Beethoven seit 1815 zerfallen und blieb es bis zum Jahr vor seinem Tode; die Beziehungen zu Anton Schindler und Karl Czerny konnten dem Meister keinerlei dauernde innere Befriedigung gewähren.

Mit Ernst und nachhaltigem Eifer suchte er seiner Verpflichtung, dem Neffen den Vater zu ersetzen, nachzukommen. Aber die Natur hatte ihm fast jede Eigenschaft des wirklichen Erziehers versagt: er verhehlte auch dem Knaben gegenüber seine Verachtung der Mutter nicht und erweckte dadurch in dem unreifen Kinde zwiespältige Gefühle und Mifstrauen gegen sich selbst; er entzündete in ihm durch den unvorsichtig—ehrlichen Ton des Verkehres und die rückhaltlose Offenheit, mit der er auch über die Personen seiner Umgebung sprach, eine schlimme Art der Selbstüberhebung; er tat endlich nichts, den Knaben an ein regelmäfsiges und korrektes Leben zu gewöhnen und seine eigene zerfahrene Häuslichkeit durch geordnete Verhältnisse zu ersetzen. Das alles mufste den Neffen innerlich verderben und auf Beethoven selbst schwer schädigend zurückfallen.

Seine materielle Lage wurde trotz guter Einnahmen keine gefestigte; wiederholt sah er sich quälenden Schuldenlasten gegenüber. Er nahm Vorschüsse auf später zu schreibende Werke, zögerte aber, diese in Angriff zu nehmen. Das führte zu unerquicklichen Verhandlungen mit den Verlegern. Wie alles das seine menschliche Art ungünstig beeinflussen mufste, so war es auch von gröfsestem Nachteile für seine Produktivität. Es kamen Augenblicke gänzlicher Mutlosigkeit über Beethoven. Am 12. August 1817 schrieb er an Zmeskall: »ich betrachte mich so gut wie verlohren . . . Gott sei Dank, dafs die Wolle bald ausgesponnen ist.« Und am 20. Oktober desselben Jahres klagte er dem Freunde:

»ich bin ein armer unglücklicher Mensch . . . . . nie habe ich die Macht oder die Schwäche der menschlichen Natur so gefühlt als jetzt.« Dann wieder preſste ihm die Sehnsucht, tätig zu sein, rührende Klagen aus. Im Jahre 1818 hatte er die »Herkulesarbeit« vollbracht, seine Papiere zu ordnen. »Gott gebe nur,« fügt er der Nachricht an die treue Frau Streicher bei, »daſs ich nur meiner Kunst mich wieder ganz widmen kann.« Um dieselbe Zeit heiſst es in einem Briefe an Vincenz Hauschka, den Mandatar der Gesellschaft der Musikfreunde: »Was mich angeht, so wandle ich hier mit Notenpapier in Bergen, Klüften und Thälern umher und schmiere manches um des Brodts und Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ichs in diesem allgewaltigen schmählichen Faijaken-Lande[1]) gebracht, daſs, um einige Zeit für ein groſses Werk zu gewinnen, ich immer vorher soviel schmieren um des Geldes willen muſs, daſs ich es aushalte bei einem groſsen Werk.«

Die damalige Unproduktivität Beethovens wurde wohl von seinen Gegnern benutzt, das Gerede auszustreuen, er habe sich ausgeschrieben. Die Zeit kam, da er derlei unnütze Angaben Lügen strafen konnte. Eines aber steht fest: die spontane Lust an der Arbeit, die ihn in jüngeren Jahren so mächtig und so oft überkommen, sie ging ihm im späteren Leben mehr und mehr verloren. Er selbst hat das Rochlitz gegenüber im Jahre 1822 bekannt; es fehlte eben der unmittelbare Verkehr mit dem Publikum, und wenn dieser auch durchaus nicht allein und ausschlaggebend auf seine Arbeitsfähigkeit einwirkte, so war er doch ein mächtiger Antrieb, neues zu schaffen. Jene unvergleichlich hohe Schwungkraft des Geistes, die Macht, die Tonkunst zu kommandieren, sie litt unter allem entsetzlichen körper-

[1]) Ein Ausdruck, den Beethoven öfter von Österreich gebraucht. Die Wiener waren seine »Phäaken«. Vgl. den Brief bei Kalischer a. a. O. S. 162. Auf die Bezeichnung selbst und die Berechtigung des Epithetons hier einzugehen erscheint überflüssig.

lichen und seelischen Weh. Die Sorge umhüllte ihn dichter als in jungen Tagen mit ihrem grauen Mantel.

All das mufs uns die Seltenheit neuer Werke und Beethovens zunehmende Vereinsamung erklären; und einzelnes davon erklärt uns auch den sich fortwährend steigernden subjektiven Ton seiner Schöpfungen; und war ihm schon früher jede Rücksichtnahme auf die Spielbarkeit seiner Kompositionen Nebensache gewesen, so wurde sie ihm jetzt völlig gleichgültig. Mit Recht sagt Deiters:[1]) »Die verstärkte Richtung seiner Gefühlswelt nach innen hat auch jene Verinnerlichung seiner Kunst bewirkt, welche den Werken seiner letzten Periode ihre Signatur giebt. Seine Weisen scheinen unmittelbarer dem Herzen zu entströmen, und wirken dadurch ergreifender und inniger als vieles in der früheren, vor allem plastische Objektivität erstrebenden Zeit. Dazu kommt noch ein zweites Moment, die besondere Vorliebe für die polyphone Form, namentlich die Fuge, welche die letzte Epoche zeigt, und bei welcher allerdings wenn man will eine noch gröfsere Strenge der Arbeit, vielleicht aber auch gröfsere Mühe und Umständlichkeit derselben sich erkennen läfst. Man sieht unmittelbarer in seine Geisteswerkstatt, man sieht ihn — der letzte Satz der neunten Sinfonie und manche Stellen der Messe zeigen es — angestrengter, gewaltsamer mit dem Stoffe ringen, damit er eine unmittelbar ihn beherrschende Idee ausdrücke, die vielleicht in früherer Zeit einen Einflufs auf die Gestaltung nicht gehabt hätte. Es ist unleugbar seiner Kunst ein subjektives Element beigemischt, welches ihn uns freilich auch in seinen Werken menschlich näher bringt, während es zur Zeit der Entstehung gewifs dem unmittelbaren Verständnisse nicht selten im Wege stand. Aber diese innere Vertiefung seiner Kunst hat, wo sich tiefe und innige Wärme in schlichter,

[1]) L. v. Beethoven. Von H. Deiters. (No. 41/42 der Sammlung Musikalischer Vorträge. Herausgeber Paul Graf Waldersee.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. S. 239 [49].

durchsichtiger Form ausspricht, gerade die edelsten Blüten des Beethovenschen Genius gezeitigt.« Darin irrt Deiters: nicht erst die Schöpfungen dieser letzten Periode zeigen ausgeprägt subjektive Eigenzüge; sie erscheinen hier nur in stärkerer Ausstrahlung als je zuvor, und sie sind es auch, welche dem Verständnisse gerade dieser letzten Werke gewaltige Hindernisse entgegensetzen; denn alles, was an diesen schwer verständlich, bizarr und stellenweise vielleicht sogar im landläufigen Sinne unschön erscheint, geht auf Beethovens Eigenart seiner letzten Lebensjahre zurück.

Keine seiner Klavierschöpfungen zeigt das gewaltige Ringen mit dem Stoffe in gleichem Grade wie die B dur-Sonate. Das Werk ist in seinen Proportionen und nach der überwältigenden Fülle seines Gehaltes so grofsartig angelegt, dafs eine ins einzelste gehende Analyse eine Reihe von Bogen füllen müfste. Versuchen wir, wenigstens das Wichtigste hervorzuheben.

I. Satz.

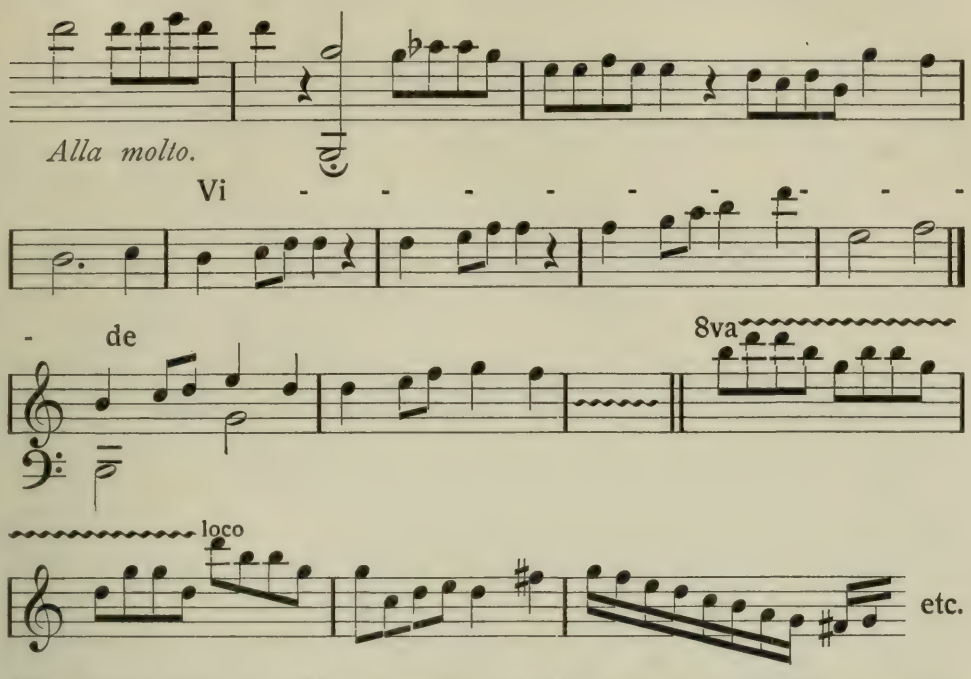
Beethoven hat das Hauptmotiv des ersten Satzes[1]) auf Umwegen gefunden. Nach den Skizzenbüchern, welche sich auf die Jahre 1817 und 1818 erstrecken und dartun, dafs der Meister an den einzelnen Sätzen in der Reihenfolge ihres Druckes arbeitete, lautete der erste Entwurf so:

---

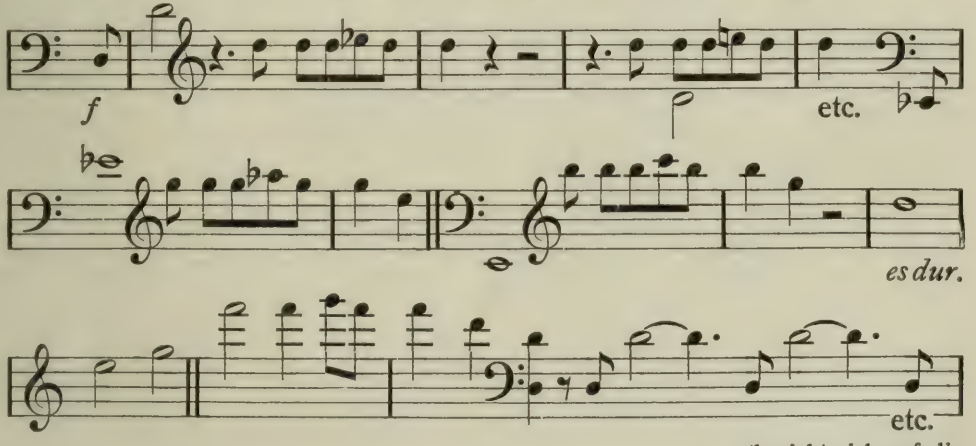
[1]) Am 16. April 1819 schickte Beethoven an Ries einige Angaben über die Metronomisierung der Sonate (vgl. Biogr. Notizen von Wegeler und Ries S. 148 f.). Er war ein eifriger Befürworter von Mälzel's in Bezug auf die Priorität des Gedankens später angefochtenen Erfindung und hat einen Teil der bis 1815 erschienenen Werke nachträglich mit metronomischen Bezeichnungen versehen. Die Angaben zur Sonate lauten dem Inhalte nach:

Erstes Allegro: M. M. 𝅗𝅥 = 138. Introduzione largo: 𝅝 = 76.
»Scherzo«: 𝅗𝅥 = 80. 5tes Stück $^3/_4$-Takt (d. i. Allegro
Adagio: ♪ = 92. risoluto): 𝅗𝅥 = 144.

Die Metronomisierungen der Beethovenschen Sonaten gehen zum Teil auf K. Czerny zurück. Vgl. den 4. Teil seiner Pianoforte-Schule.



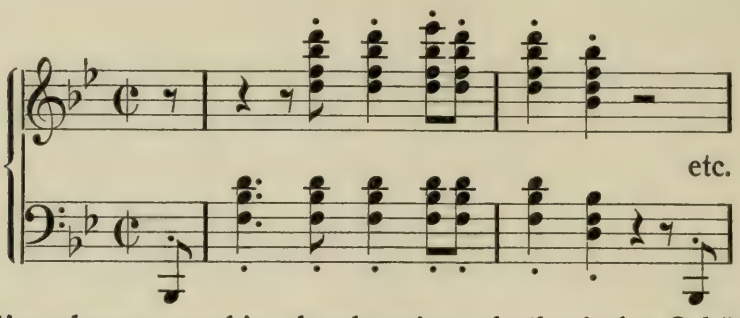
Man sieht hier das Hauptmotiv in der ersten Andeutung. Von dem weiteren Entwurfe hat Beethoven in der schliefslichen Fassung nichts beibehalten (vgl. jedoch weiter unten). Der Anfang modelte sich in einer späteren Skizze[1]) in dieser Weise um:



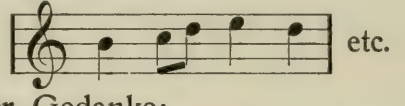
(bezieht sich auf die Modulationsgruppe).

Hier erscheint das Motiv seiner letzten Niederschrift schon nahe gekommen. Diese stellt sich dar als ein Gedanke von kolossaler Wucht und Energie:

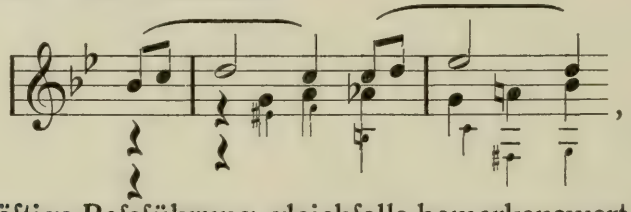
[1]) Ausführlich sind die Skizzen von Nottebohm a. a. O. mitgeteilt worden.



ein Motiv, ebenso markig durch seine rhythmische Schärfe und Bestimmtheit, wie klar durch seine harmonische Einfachheit und Geschlossenheit: ein eiserner Wille tut sich da kund, der kein Zaudern, kein problematisches Wesen kennt. Das ist der Kerngedanke des ersten Satzes. Beethoven verwendet ihn zweimal hintereinander, beim zweiten Male die Oberstimmen um eine Terz nach oben rückend. Nach diesem mächtigen Beginne setzt nun in scharfem dynamischen Gegensatze ein neuer Gedanke ein, der, äufserlich dem Eingange nicht verwandt, doch derselben Sphäre des Empfindens entstammt. Er strebt in kräftiger Steigerung aufwärts und ist rhythmisch ungemein eindringlich und reich gestaltet. Es mag dahin gestellt bleiben, ob er nicht aus diesen Takten des ersten Entwurfes:



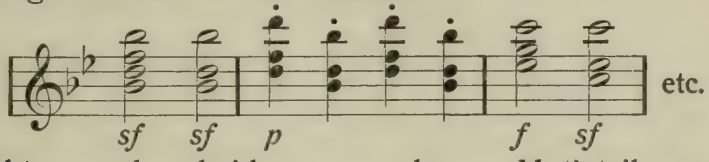
entstanden ist. Der Gedanke:



dessen urkräftige Bafsführung gleichfalls bemerkenswert ist, gliedert sich in zwei ungleiche, durch den Halbschlufs auf der Dominante geteilte Hälften, deren zweite, durch breit ausgesponnene Anhänge erweitert, kadenzierend wieder nach B dur zurückführt. Nichts kann leichter faslich, nicht nachhaltiger in seiner energischen, frischen und belebenden Wirkung sein, als dieser mit stolzester Zuversicht aufstrebende Satz. Unwillkürlich fällt dem

Hörer hier wieder das Wort Bettina's ein, dafs kein König so das Bewufstsein seiner Macht gehabt habe, wie Beethoven das seiner Kunst.

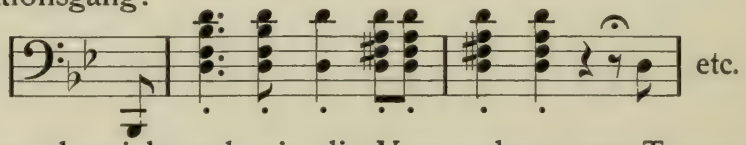
Der Abschlufs dieser ersten formell abgerundeten Periode ist der Beginn eines neuen Gedankens:



Er besteht aus den beiden angegebenen Motivteilen und baut sich in vier Abschnitten auf. Die zweite Motivhälfte (die Viertel-Noten) benutzt Beethoven, um den vierten Abschnitt formell zu erweitern. Diese Fortspinnung des Motives endet in einem mächtigen, abwärtssteigenden Gange von Doppel-Oktaven, der auf der Dominante der Tonart zur Ruhe zu kommen scheint, aber mit plötzlicher Rückwendung zum Hauptmotive überleitet. Diese viermalige, allerdings modifizierte Wiederholung ist bezeichnend für die Sonate. Auch weiterhin werden wir ähnliche sequenzenartig gestaltete Stellen, die Beethoven im allgemeinen in seinen früheren Werken vermeidet, antreffen.

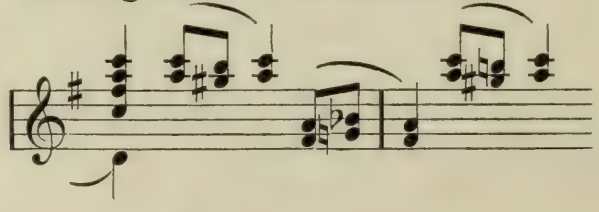
Welch höchste Kraft des Ausdruckes herrscht auch hier! Alles ist wie aus Erz gegossen. Marx hat mit vollem Rechte für den Vortrag des abwärtssteigenden Ganges bemerkt, das Tempo nicht zu beschleunigen. Das Gegenteil verlangt von Bülow. Wo Beethoven Modifikationen des Tempos forderte, schrieb er sie ausdrücklich vor. Wir wissen, dafs er crescendo-Gänge mit einer leichten Verzögerung zu spielen pflegte. Hier liegt zwar ein solcher nicht eigentlich vor; aber die vorgeschriebene gleichmäfsige Accentuierung auf den normal-betonten Taktteilen, die wuchtige Bestimmtheit der Akkorde, die rhythmische Gleichförmigkeit, endlich der abwärtssteigende Gang selbst sagen, dafs hier kein äufserlich hastender Zug hinein getragen werden darf. Jedes leidenschaftlich erregte Pathos fehlt, alles ist Ausdruck eines selbstbewufsten und sicheren Willens.

Dafs der zuletzt erwähnte Gedanke des Hauptsatzes formell nicht abgeschlossen ist, erkennt man leicht; eine Modulation zur Dominant-Tonart erfolgt nicht, denn den mit »ritardando« bezeichneten Takten geht keine Ausweichung aus der führenden Tonart voraus. Höchst charakteristisch in ihnen sind die grofsen Sprünge durch die Doppel-Oktaven und die gewaltige Entfernung der Stimmen voneinander. Wir sind ähnlichem schon in den beiden zuletzt besprochenen Werken begegnet. Der Gedanke schwebt frei in unendlichem Raume, Höhen und Tiefen messend. Nichts von stiller Einkehr, von sinnendem in sich selbst versinken. Es ist wie ein Umherspähen des Blickes, das die scheinbar ruhende Kraft in der Stille weiter wirkend erkennen läfst. Und so setzt denn folgerichtig an dieser Stelle das Hauptmotiv wieder ein. Eine eigentliche formelle Abrundung im alten Sinne wird durch diesen Einsatz nicht gegeben, denn schon der zweite Einsatz des Hauptmotives verläfst die führende Tonart und wendet sich nach der der grofsen Oberterz. Dieser Modulationsgang:

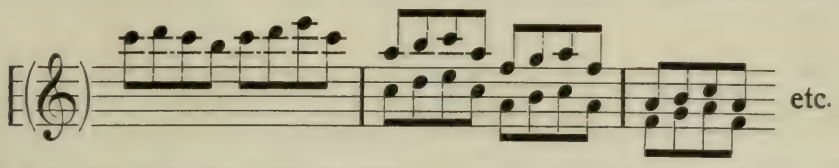


ist ebenso bezeichnend wie die Verwendung von Terzenschritten innerhalb der melodischen Bildungen, die Beethoven hier in einem gröfseren Umfange als jemals vorher vornimmt. Auch die Tonart der kleinen Unterterz erscheint hier. Mit dem angemerkten zweiten Einsatze des Hauptmotives also beginnt die Modulationsgruppe des ersten Satzes. Dafs im folgenden in den Bafsschritten überall der Beginn des Hauptmotives versteckt liegt, sieht man ohne weiteres.

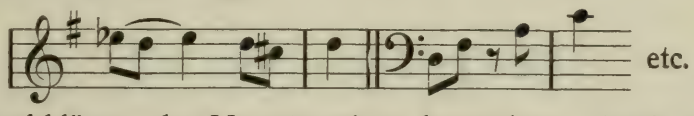
In dem nachfolgenden G dur-Abschnitte:



finden mannigfache Wechselbeziehungen zwischen Ober- und Unterstimmen statt. Die Skizzen geben den Abschnitt so an:

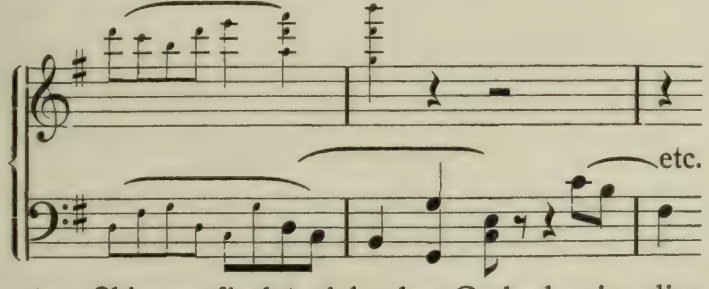


Hier ist die häufige Bezugnahme auf den Beginn des Hauptmotives noch nicht vorgesehen. Man wird in den kurzen Gruppen der Ausführung:

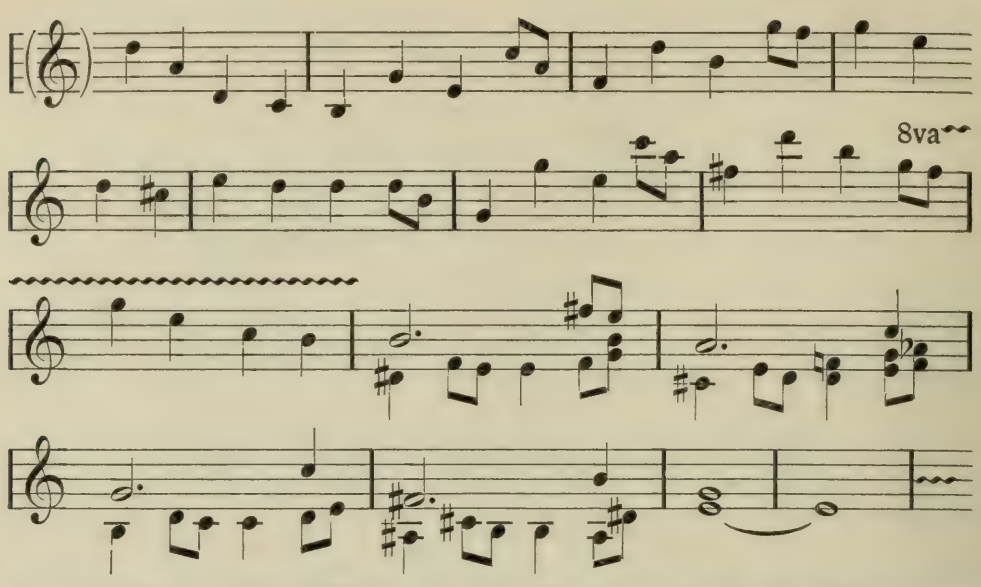


überall Nachklänge des Hauptmotives bemerken. Auch in diesem Übergangsteile, der von der Quartsextharmonie des tonischen Dreiklanges in G dur ausgeht, wiederholt sich das dynamisch vielfarbige Spiel des Vorhergehenden. Der ganze Abschnitt mündet direkt in den Seitensatz ein. Derartige langausgedehnte Überleitungssätze sind im allgemeinen nicht Beethovens Art; aber es wäre unangebracht, die Maſse dieses mit denen anderer Werke vergleichen zu wollen, ebenso unangebracht, wie der Versuch, der neunten Sinfonie oder der groſsen Messe eine andere Schöpfung des Meisters an die Seite zu stellen: sie stehen in ihren inkommensurablen Verhältnissen mit subjektiver Berechtigung da; die Gröſse ihrer thematischen Vorwürfe hat auch die riesige Ausdehnung der Zwischenglieder ihrer Sätze veranlaſst.

Mit dem Abschlusse des ersten Teiles setzt das zweite Thema ein:



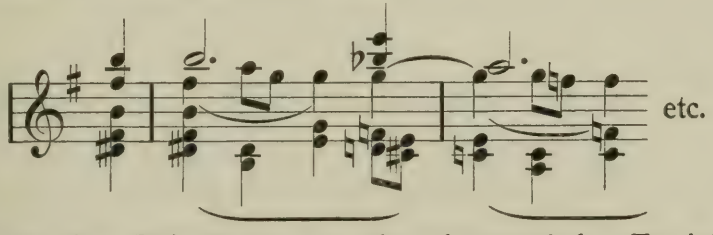
In den ersten Skizzen findet sich der Gedanke in dieser Weise eingeführt:



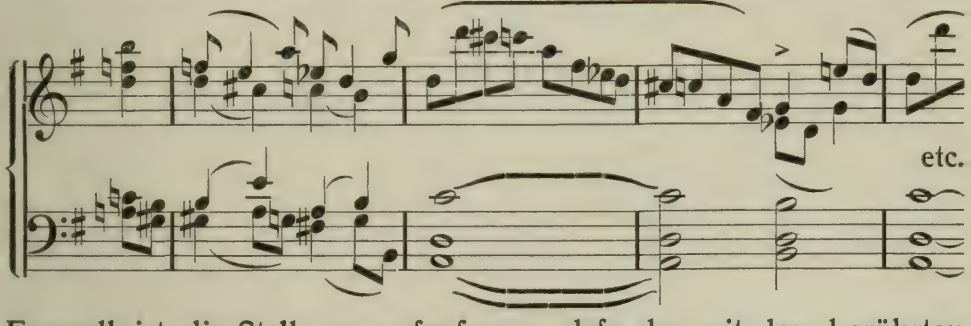
In wunderbar klarer Weise ist der Zusammenhang der Stimmung des Seitensatzes mit dem Voraufgegangenen gegeben. Die gleichmäfsig bewegten Achtel-Gruppen des Schlusses der Überleitung deuten auf ein allmähliches Nachlassen der gesteigerten Gefühlserregung, die die rhythmisch stark bewegten Bildungen des Anfanges geboren, hin; sie bereiten, als Abbild gleichmäfsiger Sinnesart, der kontemplativen Stimmung des Seitensatzes den Weg. Sie gibt sich in der ruhig auf- und absteigenden Art seiner Bewegung und dem charakteristischen zweimaligen »poco ritardando« zu erkennen. Dabei kommt jedoch im Seitensatze der aktive Zug, der dem ersten Satze eignet, nicht durchaus zur Ruhe, wie aus der rhythmischen Energie des Ganzen und der kräftig aufwärtsstrebenden Linie der unteren Mittellinie zu ersehen ist. So ist also der tradtionellen Forderung der Gegensätzlichkeit der beiden führenden Themen hier vollauf Rechnung getragen. Aber das Ganze ist nichts weniger als Resultat eines blofs konventionellen Bildens; es erscheint vielmehr die gesamte Exposition des Satzes in durchaus eigenartigem und folgerichtigen Aufbaue: aus den energischen Motiven des Beginnes erwächst im Verlaufe des ersten Teiles die mächtig gefügte akkordische Episode; das Nachlassen der rhythmischen Spannung leitet darauf von

selbst in gleichmäfsigere Bahnen über, welche durch die Art ihrer Richtung sich als aus demselben Boden wie der Anfang entstammend zu erkennen geben. Es wäre leicht, hier wie an anderen Stellen Beethovenscher Werke bestimmte Bilder unterzulegen. Aber mit derlei poetischen Programmen ist der Sache nicht gedient; es genüge uns, den psychologischen Zusammenhang zu erkennen.

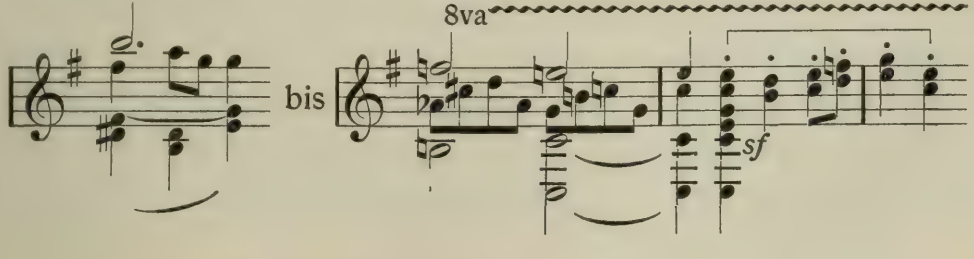
Der Vordersatz des Seitenabschnittes mündet in D dur aus, der Nachsatz, sofort nach G dur zurückleitend, endet in der Dur-Tonart der grofsen Oberterz. Mit diesem Abschlusse setzt in der oberen Mittelstimme ein Motiv:



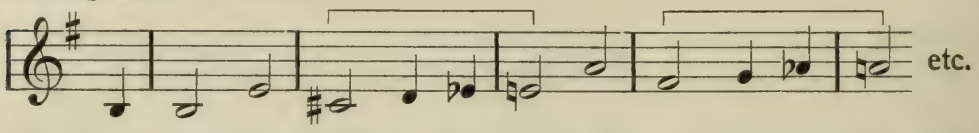
ein, das in den Bafsstimmen nachgeahmt wird. Es ist uns in der letzten der bisher angeführten Skizzen schon begegnet, wird hier einige Takte sequenzenartig fortgeführt, dann in der Oberstimme fallen gelassen und schliefslich ganz aufgelöst:



Formell ist die Stelle so aufzufassen, dafs der mit dem berührten Einsatze in H dur beginnende Abschnitt bis zu dem Abschlusse in C dur reicht, also von:

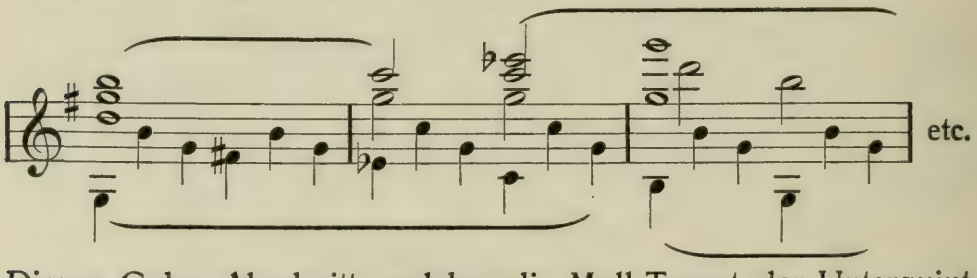


ein ganzes bildet, in dem das rhythmische Motiv: ♩ ♫ ♩ immer wieder zum Vorschein kommt; und zwar in der ursprünglichen und in abgeänderter Form: denn auch die Baſsgänge beruhen zum Teil auf ihm. Hier erscheint es in der Verdoppelung seiner anfänglichen Werte:



In diesem Rhythmus liegt auch der Moment angedeutet, daſs den Abschnitt mit dem nächsten, der mit dem C dur-Abschlusse resp. Einsatze beginnt und in dem vorletzten Beispiele schon angemerkt wurde, verbindet. Das Motiv erscheint rhythmisch sowohl dem ersten wie dem zweiten Thema verwandt, und wir sehen also auch hier wieder, wieviel und wie mannigfaltiges aus der rhythmischen Energie des einleitenden Hauptmotives heraus getrieben ist.

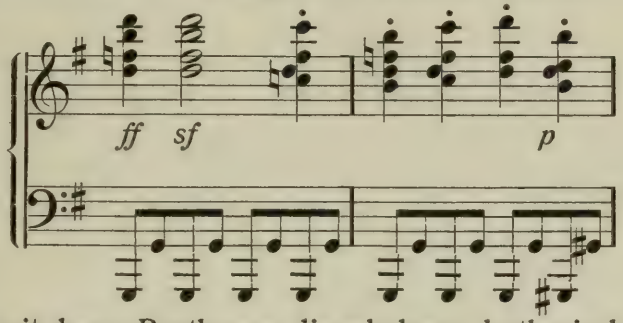
Das in Rede stehende Motiv herrscht in dem berührten C dur-Abschnitte nur während weniger Takte; ihnen schlieſsen sich scharfe Accentrückungen, die seinen Abschluſs modulatorisch und rhythmisch fortsetzen, an, worauf der Satz in eine neue Periodenbildung von sieben Takten überleitet:



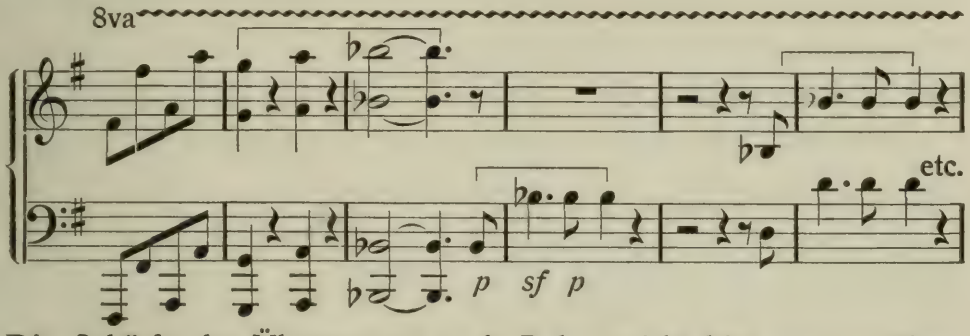
Diesen G dur-Abschnitt, welcher die Moll-Tonart der Unterquint benutzt, wiederholt Beethoven gleich darauf derart, daſs die obere Mittelstimme durch einen Triller verziert und die Unterstimme in lebhafterer Figuartion gekleidet erscheinen. Der Abschluſs leitet in den Schluſssatz über.

Marx hat diesen G dur-Abschnitt als »ersten Schluſssatz« bezeichnet, ein Wort, dem man nicht zustimmen kann, da mit ihm der Begriff der logisch korrekten Zurückleitung in den

Anfang wegen seiner gleichmäfsig ruhigen Art nicht vereinbar ist. So mag er als Zwischenglied bezeichnet werden, dessen Wiederholung erst durch die gesteigerte Energie ihrer Bewegung und die hellere harmonische Färbung in vortrefflicher Weise die machtvoll anstürmenden Gänge des Schlufssatzes:



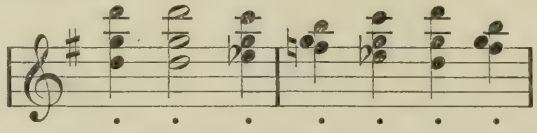
vorbereitet, mit denen Beethoven die erhabene rhythmische Schwungkraft des Hauptmotives wieder gewinnen mufs. Der Abschlufs des ersten Teiles des Satzes gibt uns wieder einmal Gelegenheit, die uns schon längst bekannte Art Beethovenscher schneidend kurzer Modulation zu bemerken:



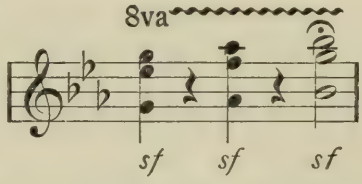
Die Schärfe des Überganges nach B dur wirkt hier um so überraschender, als sie völlig unerwartet eintritt, und alle anderen Übergänge, abgesehen von dem jähen Wechsel zwischen B- und D dur im ersten Absatze, in breiter Weise erfolgen. Im zuletzt angeführten Beispiele bemerkt man, durch Klammern bezeichnet, den Einsatz des Hauptmotives, zu dem die untere Stimme, dort wo es zum zweiten Male auftritt, nur die harmonischen Füllnoten bietet.

Nach der Wiederholung setzen sich die Unison-Linien zunächst weiter fort, gelangen auf zwei Fermaten zur Ruhe, und

nun beginnt mit dem pianissimo erscheinenden Thema des Schlufssatzes die Durchführung. Die formale Gliederung ist überaus einfach; der Abschnitt:



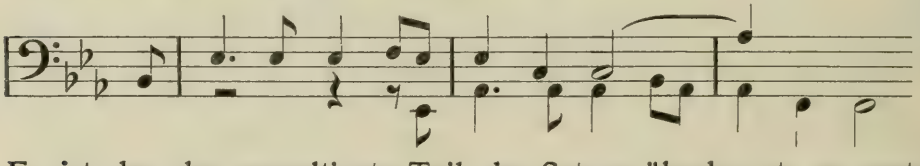
kehrt sogleich nach seiner Beendigung als Sequenz von der Tonika und der Dominantharmonie in Es dur ausgehend wieder und erhält zunächst durch das am Schlusse des ersten Abschnittes erschienene Motiv:



eine Erweiterung, die sogleich wiederholt wird.

Dann setzt das Hauptmotiv entsprechend den letzten Takten des ersten Teiles in Es dur ein. Bis dahin ist die Durchführung nichts weiter als die Bildung eines kongruenten Abschnittes zum Schlusse des ersten Teiles des Satzes, in ihrer melodischen und dynamischen Fassung gewissermafsen nur eine Reflexerscheinung jenes.

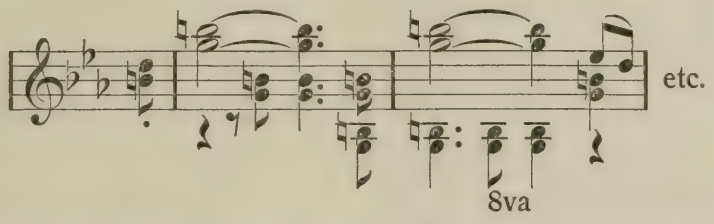
Die wirkliche Entwicklung der Durchführung beginnt erst mit dem Einsatze des fugierten Abschnittes:



Es ist das der gewaltigste Teil des Satzes überhaupt; er gestaltet sich in seinem Verlaufe immer vollstimmiger und ist reich an überaus interessanten Kombinationen, verlangt aber zur Ausführung einen nicht nur technisch geschulten Spieler. Auch der harmonische Reichtum des rhythmisch viel verschlungenen Gebildes steigert sich in seinem Fortgange. Wo die Durchführung die strenge Vierstimmigkeit im Sinne des polyphonen Satzes aufgibt und das führende Motiv und seine Antwort von Terzen resp. Sexten begleitet erscheinen, sehen wir Beethoven wieder eine der schon vielfach

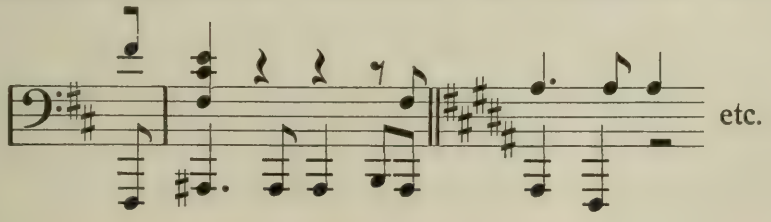
hervorgehobenen Motivteilungen vornehmen und mit dem Rhythmus: ♫ ♩ ♫ | ♩ allein den Satz weiterleiten.

Dann beginnt das Hauptmotiv mit:



einen neuen Abschnitt. Nach vier Takten erfolgt seine Wiederholung von c moll, nach abermals vier Takten von der Dominantharmonie, dann vom tonischen Dreiklange in Es dur, resp. dessen Sextlage aus. Gleich darauf aber läfst Beethoven die Takte 3—4 dieses Abschnittes mit dem Rhythmus: ♫ ♫ ♫ aufser acht und führt den Satz, der sich weiterhin zunächst nur auf das Hauptmotiv stützt, durch den harten Dreiklang auf d, mit dessen Einsatz ein Orgelpunkt beginnt, über die verminderten Septimenharmonien auf gis und cis nach D dur, wo die Oktavsprünge des Hauptmotives aus der Modulationsgruppe wiederkehren.

Dieser Abschlufs ist jedoch nur ein scheinbarer, denn gleich darnach wird die Tonart der kleinen Unterterz, H dur, durch das Hauptmotiv angegeben, und es erscheint der kantable Zwischensatz aus dem ersten Teile, dessen Oberstimme Beethoven weiterhin in der wundersamsten Weise figurativ auflöst. Hier haben wir ein erstes Beispiel der vollendeten Art von Beethovens unvergleichlicher Figurations-Kunst in seinen späteren Werken. Bedeutenderen werden wir bei der Betrachtung des dritten Satzes begegnen. Die Tonart H dur beherrscht den Satz auch weiterhin bis zu seiner Überleitung in den Anfang. Abermals setzt nach dem berührten figurierten Abschnitte das Hauptmotiv ein:

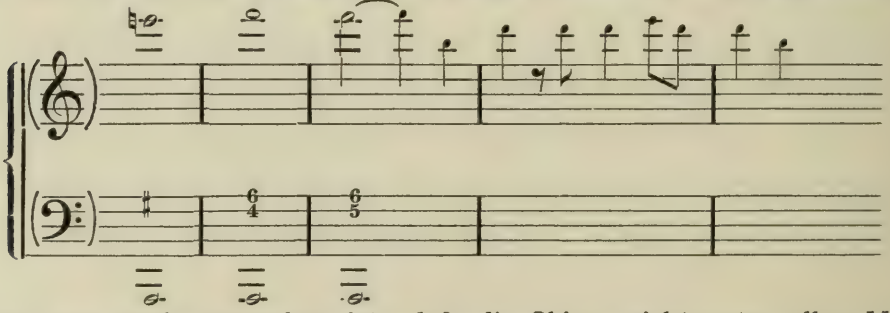


Der Satz erscheint wegen der oft pausierenden Stimmen scheinbar zweistimmig gestaltet, ist aber streng fugiert gehalten. Durch die unausgesetzte Folge der Nachahmungen, in denen zuletzt nur noch der Beginn des Hauptmotives erscheint, gestaltet sich der Ausdruck immer lebhafter und drängender.

Die überaus charakteristische und folgerichtige Art, in der Beethoven so den Einsatz des Hauptmotives zurückgewinnt, kann niemand verkennen; anderseits ist es auch wieder höchst bezeichnend für die feststehende Art der technischen Bildung seiner Durchführungssätze, dafs er auch hier nicht vergifst, in den letzten Takten vor der Reprise einen Orgelpunkt anzubringen. Aber der Grundbedeutung, die wir dem Orgelpunkte als solchem zuerkennen mufsten, wird sich an dieser Stelle inmitten all des kräftigen Vorantreibens des leitenden Gedankens wohl niemand bewufst werden können.[1])

Bei allem Reichtume der harmonischen Farbengebung, bei aller Fülle machtvollster Rhythmen, bei aller Entfesselung gewaltigster dymanischer Gegensätze herrscht doch überall die gröfseste Klarheit und jene charaktervolle Schönheit die Diktion,

[1]) Um die Interpretation des Durchführungssatzes, wie der ganzen Sonate hat sich H. v. Bülow die gröfsesten Verdienste erworben. Er denkt sich aber, wie aus seiner Ausgabe des Werkes zu ersehen, den Ton ais, den Leitton von H dur, bis zum Schlusse der Durchführung beibehalten. Die von Nottebohm mitgeteilten Skizzen enthalten nun folgendes:

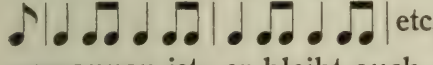


Wenn nun auch zuzugeben ist, dafs die Skizze nicht unter allen Umständen für die durch von Bülow abgelehnte Fassung der Stelle des Originaldruckes verbindlich ist, so ist doch nicht einzusehen, warum diese »trivial« sein soll. Gegen ihre Fassung spricht sicherlich nichts.

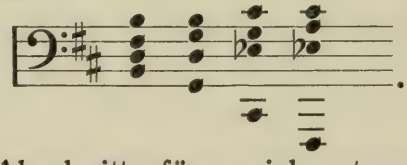
die mit jeder über der Materie stehenden künstlerischen Darstellung verbunden ist. Im Grunde genommen sehen wir Beethoven auch in diesem Durchführungssatze keine anderen Ausdrucksmittel anwenden, als wie wir sie schon in seinen früheren Werken fanden, nur dafs die Motive, dem gigantischen Vorwurfe des ganzen Werkes entsprechend, besonders scharf geprägt und ins riesigste Mafs bei ihrer Verwertung gesteigert sind.

Die Skizzen, welche sich zur Durchführung erhalten haben, können wir an dieser Stelle übergehen, da sie für unsere Zwecke nur wenig belangreiches enthalten.

Bei einem so gewaltige Mittel des Ausdruckes in Anspruch nehmenden Werke war es durchaus geboten, der Wiederholung des ersten Teiles möglichste Vertiefung zu teil werden zu lassen. Andererseits aber ergab sich mit Rücksicht auf die gewaltige Steigerung der Durchführung die Notwendigkeit, den Abschlufs des Satzes bei aller Prägnanz doch möglichst kurz zu gestalten.

Beide Forderungen hat Beethoven in der grofsartigsten Weise erfüllt, und wiederum wird, wer den Abschlufs des Satzes studiert, insbesondere die hier zu findenden rhythmischen Grofstaten nicht genug bewundern können. Gleich zu Beginn des dritten Abschnittes erzielt der Meister eine wesentliche Bereicherung des Ausdruckes dadurch, dafs er dem Hauptmotive einen rhythmisch überaus scharf geprägten Kontrapunkt beigibt, dessen Bewegung:  etc., selbst wieder aus dem Hauptmotive gewonnen ist; er bleibt auch noch nach dem Einsatze des zweiten Abschnittes eine Zeitlang in Geltung. Den Nachsatz des Themas, der nach der Fermate und dem Halbschlusse auf F einsetzt, hat Beethoven gleichfalls rhythmisch stark bewegte Begleitstimmen, die diesen Namen freilich wegen der Selbständigkeit ihrer Führung kaum verdienen, beigegeben und den Verlauf des Satzes in den wunderbarsten harmonischen Schmuck gekleidet. Der erste Abschnitt des Hauptsatzes mündet in Ges dur aus und in dieser Tonart setzt das akkordisch gebildete Thema ein, konform mit

der ersten Fassung auf der Dominante zur Ruhe kommend. Die Rückleitung nach B dur, der Tonart, in welcher der Regel zufolge nun auch das Seitenthema zu erscheinen hat, vollzieht sich, wie leicht zu erkennen, in erstaunlich einfacher Weise, wenn man sich das harmonische Gerippe aus den vom Hauptmotive beherrschten Tonmassen herausschält. Beethoven macht hier wieder einmal von der Enharmonik Gebrauch, vertauscht die Töne des und cis und gelangt zum Einsatze des Hauptmotives in h moll. Es tritt hier aber entgegen der ersten, die modulatorische Überleitung beginnenden Fassung nur einmal auf, worauf sich die folgende harmonisch einfache Kette bildet:



Die nächsten Abschnitte fügen sich entsprechend der Fassung des ersten Teiles nur an; eines und das andere ist geändert, so die Fassung des zweiten Abschnittes des Zwischensatzes mit dem Triller, die hier technisch wesentlich erschwert ist. Ähnlicher Verwendung der Trillerfigur begegnet man in Beethovens letzten Werken häufig. Sein Vorgang in dieser Richtung hat viele Nachahmung gefunden: derlei mit der Melodie zusammen gebundene Trillerketten finden wir bei den Romantikern, bei Liszt, seiner Schule, bei Joh. Brahms und anderen Meistern.

Eine überwältigend grofsartige Steigerung erfährt der Schlufssatz, der in eine herrliche Koda überleitet. Durch die unisonen Oktavengänge geht Beethoven wie mit Riesenschritten scheinbar dem Abschlusse entgegen, unterbricht sich aber, um mit plötzlicher Rückwendung in den Gesangszwischensatz zurückzukehren, der hier (man beachte die fortwährenden Gegensätze) zuerst in harmonischer Trübung in c moll, dann in Es dur erscheint. Nach dem abschliefsenden Triller über der Dominantharmonie, mit welcher die ganze Episode, die sich über dem Orgelpunkte auf b aufbaut, endet, leitet ein viertaktiger Zwischensatz in das

Hauptmotiv zurück. Von nun an herrscht in stetem Wechsel schärfster dynamischer Kontraste das Hauptmotiv in der ursprünglichen und in abgeänderter Form vor. Man sieht unschwer, dafs auch hier von dem Mittel der Motivteilung Gebrauch gemacht worden ist, denn die mehrfach zu findenden vier gleichmäfsigen Akkord-Schläge innerhalb eines Taktes sind nichts weiter als der Abschlufs des Hauptmotives und seiner Wiederholung. Weiter gegen den Schlufs hin teilt dann Beethoven das Hauptmotiv abermals, und allmählich scheint der Satz leise verklingen zu wollen, bis zuletzt das vorgeschriebene ppp durch ein im jähesten Wechsel erklingendes fortissimo des wie schon im drittletzten Takte rhythmisch gedehnten Schlusses des Hauptmotives ersetzt wird. Damit endet der Satz.

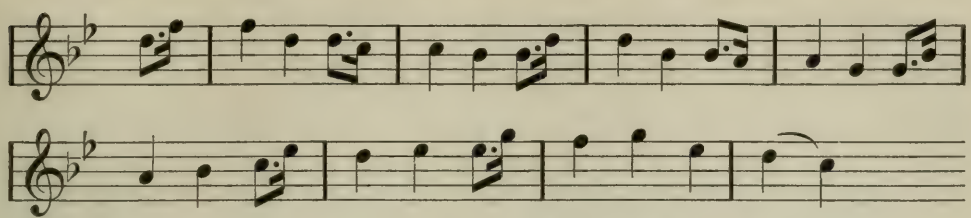
In seiner Klaviermusik hat Beethoven nichts von tiefer greifender humoristischer Kraft geschaffen. Es liegt eine wunderbare, befreiende Gröfse im Ausdrucke dieses ersten Satzes, eine unmittelbar wirkende Gewalt, die es begreiflich macht, dafs der nach den höchsten Zielen strebende jugendliche Feuergeist Joh. Brahms das Werk so in sich aufzunehmen vermochte, dafs er in seiner eigenen ersten Schöpfung, der grofsen C dur-Sonate, an einigen Stellen nicht aus dem Banne der Beethovenschen Sprache herauskam. So gewaltige und für seine Zeit unerhörte Machtmittel Beethoven aber auch hier gebraucht, zu so grofsartiger Häufung kontrastierender Elemente rhythmischer, dynamischer und tonaler Art er auch kommt, nirgendwo erscheinen diese Kunst-Mittel um ihrer selbst willen angewendet; vielmehr erwachsen sie in zwingender Kraft der Entwicklung aus dem Grundmotive des ganzen Satzes selbst. Und so unerhört kühn, so frei von jeder konventionellen Musikäufserung der Satz auch ist, nirgendwo bietet er dem Verständnisse unüberwindliche Schwierigkeiten. Wenn seine Verhältnisse auch das bis dahin in der Sonaten-Literatur übliche Mafs weit überragen, so ist die Disposition doch überaus klar und die Entwicklung im

einzelnen durchaus übersichtlich. So wenig man geneigt sein wird und geneigt sein darf, der Bdur-Sonate in diesem ihrem ersten Satze trotz dessen formeller Geschlossenheit typische Geltung beizulegen, so wird doch jeder, der sich seinen grofsartigen Aufbau und die Herrlichkeit seines Gehaltes ganz zu eigen gemacht hat, in ihm eines der erhabensten Denkmäler von Beethovens Geistesgröfse sehen müssen, das seine Daseinsberechtigung aus sich selbst, nicht aus der überlieferten Form schöpft.

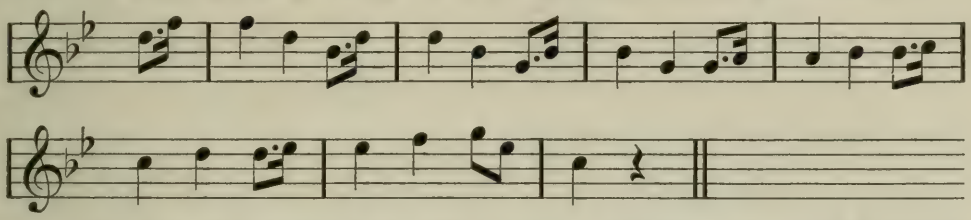
II. Satz.

Inmitten der Skizzen findet sich eine Bemerkung, die Beethoven in Mödling im Sommer 1818 schrieb: »Ein kleines Haus allda so klein, dafs man allein nur ein wenig Raum hat. — Nur einige Täge in dieser göttl. Briel — Sehnsucht oder Verlangen — Befreiung oder Erfüllung.« Er war am 18. Mai in Mödlingen eingetroffen. Der frische und kräftige Hauptgedanke des zweiten Satzes, über dem etwas von dem frischen, romantischen Stimmungszauber liegt, der uns aus vielen Schumannschen Schöpfungen entgegen klingt, mag Beethoven auf seinen Streifzügen im schönen Brühltale in den Sinn gekommen sein. Wie die Skizzen zur Sonate erkennen lassen, war sich der Meister über den Fortgang des Werkes, das ursprünglich vielleicht gar nicht einmal als Klavier-Sonate geplant war,[1]) nicht von Anfang an klar. Es findet sich zwischen den zum Teil oben mitgeteilten Entwürfen und den Fortsetzungen an der Arbeit die kurze Skizze eines Schlusses, dann eine Bemerkung: »Adagio Fis moll oder Fis dur,« darauf folgend ein kurzes Thema für einen fugierten Satz, an dessen Ende der Zusatz steht: »in diesem womöglich B moll.« Schliefslich fand Beethoven ein Thema für den zweiten Satz, noch bevor der erste ganz beendet war. Es heifst:

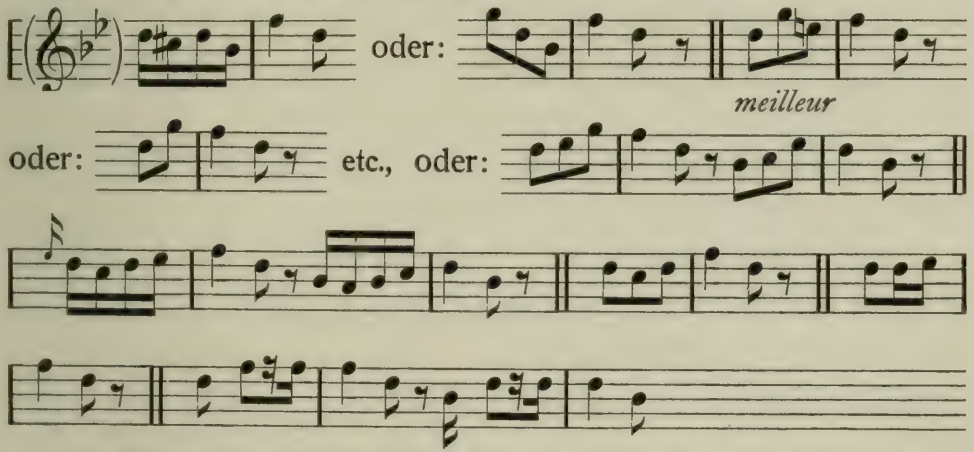
[1]) Vgl. den Brief an den Erzherzog Rudolf. Ob auch das weiter unten erwähnte Schreiben an Ries (vom 19. April 1819) zur Beurteilung der Frage herbei gezogen werden könnte, möge unentschieden bleiben.



Nicht lange darnach wurde die endgültige Form gefunden:



Ist eine Vermutung Nottebohms richtig, so beabsichtigte der Meister anfangs, das Hauptmotiv nicht, wie es der Druck tut, rhythmisch unverändert durch den ganzen Satz beizubehalten, sondern es mannigfach variiert einzuführen. Darauf deuten wenigstens einige Skizzen hin, deren erste eine merkwürdige Erinnerung an das führende Motiv aus Opus 22 weckt:

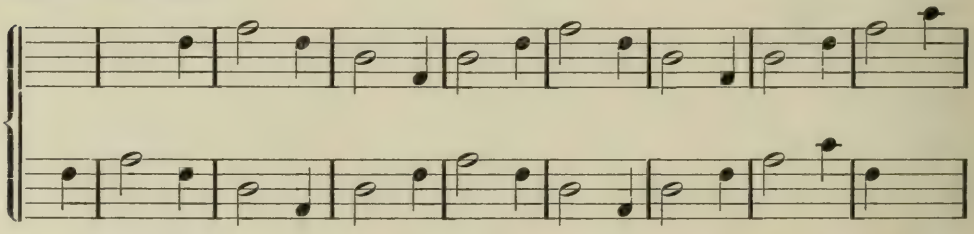


In formeller Hinsicht ist zu dem sich in leicht übersichtlichen Verhältnissen und wesentlich aus einem Motive herauswachsenden Satze wenig zu bemerken. Man kann im Zweifel sein, ob die Takte 1—4, oder die Takte 1—7, oder aber die Takte 1—30 als geschlossene Periode zu bezeichnen seien. Am meisten hätte wohl die letzte Annahme für sich, da erst mit dem 30. Takte der bestimmte tonale Abschluſs erfolgt. An ihn schlösse sich dann, essentiell nicht geändert, die Wiederholung einzelner

Abschnitte des Hauptsatzes. Die Annahme einer 30taktigen Periode hat aber das gegen sich, dafs in dem Abschnitte eine bestimmte Entwicklung des führenden Gedankens insbesondere auch durch modulatorische Ausweichung zu erkennen ist. Verständlicher und einfacher als die Annahme einer sieben-, erscheint die einer viertaktigen Periode für das Thema; man sieht aber auch hier wieder, dafs man mit den alten Bezeichnungen von Periode, Vorder- und Nachsatz in Beethovens späteren Werken nicht mehr überall auskommt.

Der Satz ist reich an rhythmischer und harmonischer Energie. Und doch würde man ihn, zwischen den riesenhaften Nachbarn des gewaltigen ersten Satzes und des wunderbaren, erhabenen Adagio stehend, kaum zu dem höchsten zählen dürfen, das der Meister geschaffen, wenn nicht zu den Elementen, die den Hauptsatz bilden, im Laufe der Entwicklung neues und gewaltiges hinzuträte. So frisch empfunden und schön der Hauptsatz auch ist, das führende Motiv an sich ist wenig bedeutend, und dem Ausdrucke des Ganzen fehlt zwingende Gröfse und im höchsten Sinne individueller Charakter. Erst mit dem Eintritte des Kanons im Mittelsatze hebt sich die Diktion zur Höhe der Ausdruckssphäre der übrigen Sätze.

Auch dieser Kanon ist von allem Anfange an vorgesehen worden. Die Skizzen notieren ihn in dieser Form, in der man, wie auch im Hauptsatze, wiederum die vielen Terzenschritte bemerken wolle:

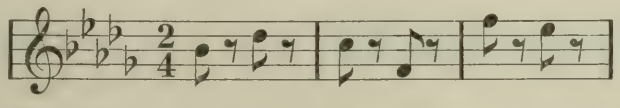


Dem Eintritte der kanonischen Stimmführung, die durch die figurative Einkleidung der Oberstimme nicht ohne weiteres erkennbar ist, und deren Ausführung grofse technische Schwierig-

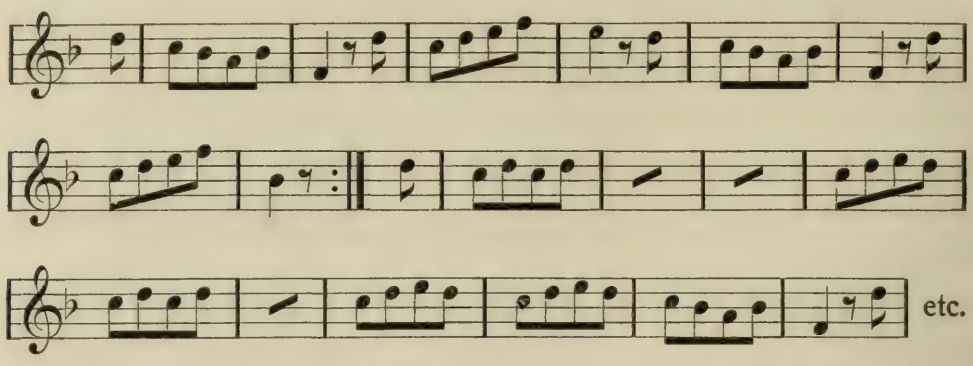
keiten bietet, geht wie ein Präludium das Thema des Kanons selbst, durch Triolenbewegung des Basses begleitet, vorauf. Die thematische Verknüpfung des Abschlusses und Beginnes der beiden Sätze durch die Oktavschläge des Basses darf nicht übersehen werden, da sie im Verlaufe des b moll-Abschnittes wiederkehren.

Vergleicht man diesen Scherzo-Satz mit anderen Scherzi aus Beethovens früheren Werken, so wird man sofort einen fundamentalen Unterschied wahrnehmen: dort rücken die vielen gegensätzlichen Bildungen, welche wir als dem Ausdrucks-Wesen der Form eigentümlich erkannten, auf kleinstem Raume so nahe wie möglich nebeneinander. Hier ist das nicht der Fall. Jene wirken darum durch die Fülle der Kontraste in ganz anderer Weise auf uns ein als dieser Satz, dessen besondere Wirkung auf der allgemeinen Energie seiner Gestaltung beruht. Selbstverständlich fehlen gegensätzliche Bildungen auch hier nicht; man wird insbesondere die verschiedenen Motive im Hauptsatze, die punktierten und anderen Rhythmen leicht voneinander trennen können. Der Gegensatz zwischen dem Dur- und dem Mollabschnitte liegt zu klar auf der Hand, um noch besonders hervorgehoben zu werden. Bemerkt man also auch gegensätzliche Bildungen innerhalb der einzelnen Abschnitte, so treten diese doch nicht in augenfällige Nachbarschaft, und wir müssen wieder wie in einem früheren Falle von einem vorwiegenden Kontraste der einzelnen Abschnitte des Satzes als für das Scherzo charakteristisch sprechen.

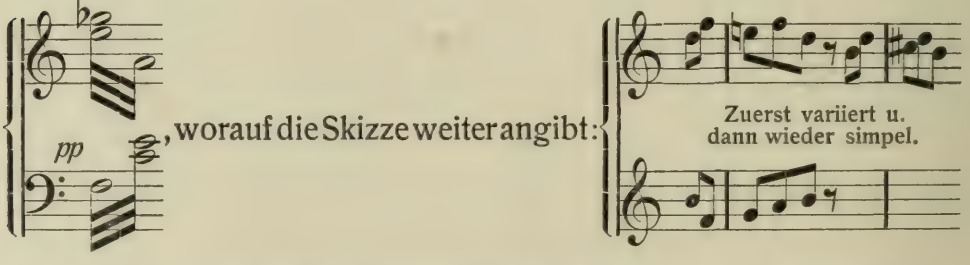
An den Abschluſs des Kanons schlieſst sich mit dem Erscheinen des »Presto $^2/_4$« ein neuer Satzteil, der in schroffsten Gegensatz zum voraufgegangenen tritt:



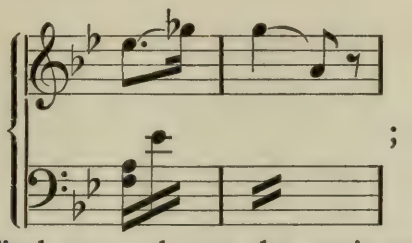
Unter den Entwürfen zu einem auf den Kanon folgenden Zwischensatze findet sich dieser Gedanke aufgezeichnet:



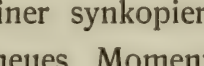
Der neue Satz ist zunächst unison gehalten, erscheint sodann mehrstimmig mit nachschlagenden Achteln der rechten Hand, und zuletzt unter figurativer Umbildung der Unterstimme in seinem Vordersatze, worauf dessen Abschluſs mehrfache Erweiterung erfährt. Auch von diesem Abschnitte an sich gilt das oben von den gegensätzlichen Bildungen gesagte: jeder einzelne Satz oder Halbsatz kontrastiert vorwiegend nur mit dem voraufgehenden oder nachfolgenden. Die durch die gehaltenen Noten bezeichneten Einschnitte lassen ein Stocken der Bewegung vermuten, und mit scharfen sforzato-Schlägen wird dann auch dem lebendigen Spiel Einhalt geboten. Jetzt rücken auch vielerlei gegensätzliche Motive in unmittelbarere Nähe: längere und kurze Werte, scharf markierte Schläge und die gleitenden Linien des »Prestissimo«, endlich das merkwürdige Tremolo. Beethoven hat es in der Skizze so notiert:

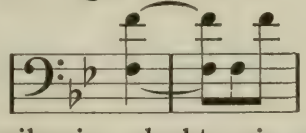


Was soll diese, in ihrer humoristischen Wirkung so unnachahmliche Bildung des Tremolo besagen? Man möchte sie wie einen guten Witz belachen. Hans von Bülow empfindet in der Stelle eine latente thematische Beziehung:



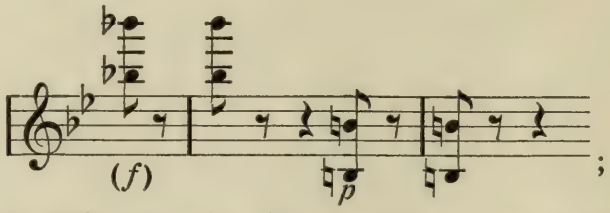
ob aber dieser Empfindung auch nur das geringste Recht auf objektive Gültigkeit beizumessen ist, mufs bestritten werden. Hätte Beethoven derartiges beabsichtigt, so würde er es irgendwie kenntlich gemacht haben. Wir dürfen sogar eher voraussetzen, dafs er, um die Stimmung aus der im voraufgegangenen eingehaltenen Sphäre herauszureifsen, nach einer gewissen und beglaubigten Art seines Improvisierens einen ganz fremden und barocken Gedanken in die Tonflut geworfen habe, um durch ihn dem unvermutet wiederkehrenden Kerngedanken einen gröfseren Reiz zu verleihen.

Der Hauptsatz beginnt darauf abermals und zwar bis zum ersten Abschlusse in F dur unverändert. Dann fügt Beethoven durch Einführung einer synkopierten Mittelstimme:  etc., ein neues Moment in den Satz ein, das man, bei aller schuldigen Ehrfurcht vor dem Meister, darum als nicht besonders glücklich erfunden bezeichnen darf, weil das im Wesen aller Synkopationen liegende unruhige Hasten nicht recht zu der energischen und gedrungenen Bestimmtheit des Ausdruckes des Satzes passen will. Freilich bedeutet die bald wieder verschwindende Mittelstimme im ganzen wenig. Etwas anderes ist es mit der Einführung der Bafs-Figur:

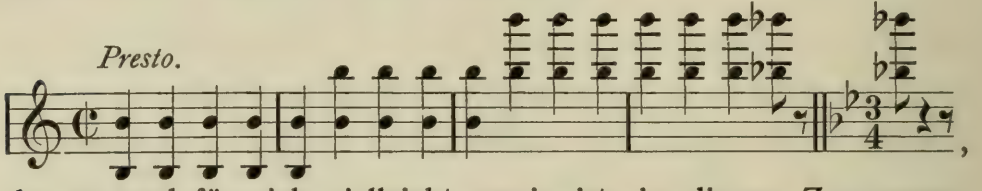


welche jene andere teilweise deckt; sie dient in der Tat dazu, den Ausdruck ungemein zu heben und zu kräftigen.

Nun wächst das Scherzo immer mehr der riesigen Höhe des ersten Satzes entgegen. An den B dur-Abschlufs fügt sich wundersam ergreifend in tieferer Lage das Motiv der beiden Oktavschläge auf h:



das wiederholt sich und der Satz weicht — wer faſst das Geheimnis? — über ais nach h moll aus, wie es schon die Skizzen vorsahen, und aus dem berührten Motive erwächst nun in wildjauchzendem Ansturme das erschütternde:



das an und für sich vielleicht wenig ist, in diesem Zusammenhange aber die ganze überwältigende Gröſse von Beethovens rhythmischer Kraft enthüllt. Und darnach? Zierlich und leise setzt das Hauptmotiv ein, wiederholt sich in der zweigestrichenen und nochmals in der höheren Oktave, und der Satz ist zu Ende.

Wir dürfen einen Sonatensatz nicht als etwas absolutes auffassen. Wenigstens nicht in erster Reihe. Zunächst ist er nach seiner Stellung im Organismus des Werkes, zu dem er gehört, zu würdigen. Und da kann das Urteil nicht zweifelhaft sein: der zweite vermittelt den Übergang vom ersten zum dritten Satze, von der kraftstrotzenden Gewalt des Ausdruckes dort zur unendlich tiefen Klage hier. Er tut dies, indem er durch die Energie seiner Bewegung das treibende psychische Motiv des ersten Satzes weiterspinnt, durch die wilden Ausbrüche elementarer Kraft aber, die an seinem Schlusse erscheinen, die Möglichkeit des Auftretens ganz extremer Bildungen betont. Damit soll kein allgemein gültiges Gesetz angegeben sein, aber eines, das auf Beethoven, wie wir es aus früheren Fällen zu Genüge wissen, durchaus Bezug hat. Das unerwartete und plötzliche dieses furchtbaren Ausbruches eben ist es, das den Fortgang der Sonate so, wie er geschehen, möglich macht.

III. Satz.

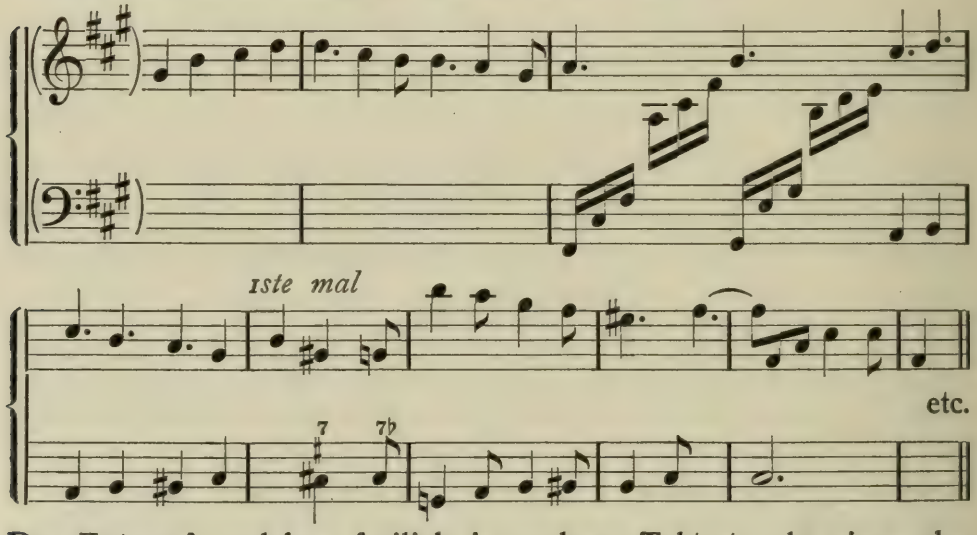
Wir wissen, dafs Beethoven die Sonate an Ries nach London schickte.[1]) Dieser erzählt mit Bezug auf den dritten Satz folgendes: »Eine künstlerisch sehr auffallende Sache trug sich zu mit einer seiner letzten Solo-Sonaten (in B dur mit der grofsen Fuge, Opus 106), die gestochen 41 Seiten lang ist. Beethoven hatte mir diese nach London zum Verkaufe geschickt, damit sie dort zu gleicher Zeit, wie in Deutschland, herauskommen sollte. Als der Stich derselben beendigt war und ich täglich auf einen Brief wartete, der den Tag der Herausgabe bestimmen sollte, erhielt ich zwar diesen, allein mit der auffallenden Weisung: ‚Setzen Sie zu Anfang des Adagio .... noch diese zwei Noten als ersten Takt dazu.'

Ich gestehe, dafs sich mir unwillkürlich die Idee aufdrang: ‚sollte es wirklich bei meinem lieben alten Lehrer etwas spuken?' ein Gerücht, welches mehrmals verbreitet war. Zwei Noten zu einem so grofsen, durch und durch gearbeiteten, schon ein halbes Jahr vollendeten Werke nachzuschicken!! Allein wie stieg mein Erstaunen bei der Wirkung dieser zwei Noten. Nie können ähnlich effektvolle, gewichtige Noten einem schon vollendeten

[1]) Der Londoner Originaldruck hat das Adagio vor dem Scherzo stehen. Diese Fassung geht auf Beethovens Angabe in einem Schreiben an Ries vom 19. April 1819 zurück, in dem es mit Bezug auf dies Werk heifst: »Sollte die Sonate nicht recht sein für London, so könnte ich eine andere schicken, oder Sie können auch das Largo auslassen und gleich bei der Fuge im letzten Stück anfangen, oder das erste Stück, Adagio und zum 3ten das Scherzo und das Largo und Allo risoluto. — Ich überlasse Ihnen dieses, wie Sie es am besten finden.« Diese Angaben sind höchst auffallend, da Konzessionen an das Publikum zu machen nicht eben Beethovens Art war. Es ist wahrscheinlich, dafs sie eine Folge der ›drangvollen Umstände‹ des Meisters in jener Zeit waren, von denen der Brief weiterhin berichtet: »es ist hart, beinahe um des Brotes willen zu schreiben; soweit habe ich es nun gebracht.« (Vgl. Biogr. Notizen von Wegeler und Ries. Coblenz 1838. S. 150.)

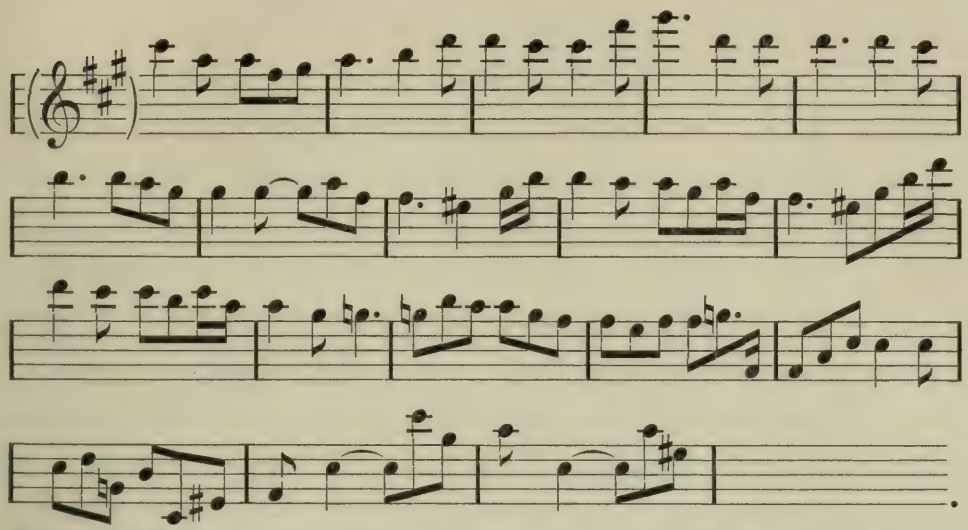
Stücke zugesetzt werden, selbst dann nicht, wenn man es beim Anfange der Composition schon beabsichtigte. Ich rate jedem Kunstliebenden, den Anfang dieses Adagio's zuerst ohne, und nachher mit diesen zwei Noten, welche nunmehr den ersten Takt bilden, zu versuchen, und es ist kein Zweifel, dafs er meine Ansicht theilen wird.«

Die Wichtigkeit dieses einleitenden Taktes wird sich aus der Analyse des Satzes ergeben, der auch sonst nicht auf einen Zug entstanden ist. Wer die Skizzen durchgeht, wird in ihnen zuerst einem chaotischen Durcheinander begegnen, aus dem sich keinerlei klar erkennbare Absicht des Meisters ergibt. Dann erscheint jedoch die nach G dur ausweichende Partie angedeutet, aber mit anderem Fortgange als im Drucke und insbesondere harmonisch schwerfälliger. Die Skizze lautet:



Der Entwurf, welcher, freilich in anderer Taktart, als einer der ersten bestimmte Hinweise auf das Hauptthema enthält, ist dieser:

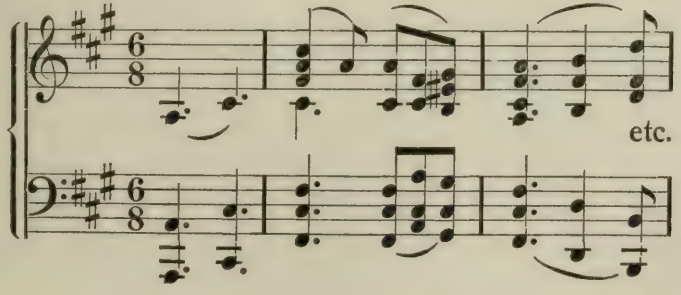
Der Abschlufs des Satzes in Fis dur ist gleichfalls schon in den Skizzen von Beethoven ins Auge gefasst worden. Aus dem Entwurfe entwickelte sich nun das Thema mehr und mehr zur endgültigen Form:



Man ersieht aus den Skizzen, dafs die eigentliche Entwicklung des Satzes von Anfang an feststand.

Das gedankenreiche, aus tiefstem Schmerze geborene und vom höchsten Adel des Ausdruckes getragene Adagio sostenuto in einer Weise zu analysieren, die des unsagbar herrlichen Gebildes würdig wäre, ist eine Aufgabe, die wohl niemals gelöst werden wird. Vor dem Reichtume dieser hehren Klänge versagt das Wort. In der Eindringlichkeit des melodischen Ausdruckes, jener Musik-Sprache, die höchste Charakter-Schönheit und Würde mit wahrhaft erhabener Einfachheit eint, in den rhythmischen Kombinationen, der harmonischen Gewalt der Diktion, der staunenswerten Linienführung der Figurationen hat Beethoven hier Höhen erklommen, die nie wieder nach ihm erreicht worden sind.

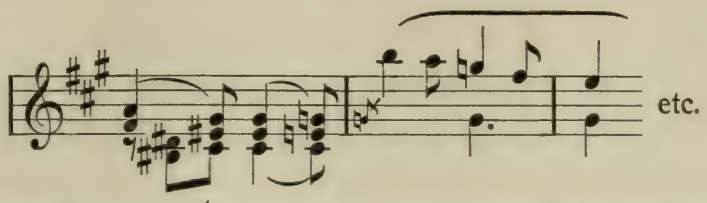
Durch die Voraufschickung des einen Taktes sind die der überlieferten Regel entsprechenden Gröfsenverhältnisse des Satzes etwas geändert worden; Takt 1 bis 5 des Themas:



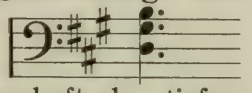
werden sich als Vordersatz einer Periode bezeichnen lassen, deren Nachsatz auf einem Halbschlusse in Takt 9 endet. Daran schliefst sich, über der hier erreichten Dominante als Orgelpunkt ruhend, ein Anhang, den Beethoven gleich darauf wiederholt, die führende Melodie um eine Terz weiter aufwärts leitend, wodurch ihr sehnender Ausdruck sich mächtig steigert. Die herrschende Tonart wird in dem Abschnitte nicht mehr erreicht, eine Andeutung der unendlichen Weiten, in die sich der Satz verlieren wird. Die Harmonisation dieses Beginnes setzt sich nur aus den natürlichen, leitereigenen akkordischen Klängen zusammen; sie ist von höchster Kraft. Der Kontrapunkt der Bafsstimme gibt der in einfachsten Schritten gehaltenen Melodie ein wunderbar ergreifendes Gegenbild. Die rhythmische Bewegung ist bis zum Eintritte des Orgelpunktes ruhig und einfach; von da ab wird sie bewegter und eindringlicher, und die harmonische Färbung gewinnt an Intensität; der klagende Ausdruck erhöht sich, es zuckt schmerzhaftes Weh empor und zerreifst die tiefe Ruhe der sehnsüchtig und resigniert sich bescheidenden Klage. Solche Momente, wie das an sich unscheinbare Auftreten der kleinen None in Takt 11 sind für den mit Beethovens Art Vertrauten Anzeigen des Kommenden. Doch kein neuer Schmerzensausbruch folgt hier. Jeder kennt Beethovens Wort, er habe die Hoffnung Zeit seines Lebens zum Nachbarn gehabt, das Wort, mit dem er einen oft ausgesprochenen Gedanken in neue Form kleidete. Kein Schmerz konnte ihn zu Boden drücken, und aus dem wehmütigsten und traurigsten erblühte ihm, dem mafslos gemarterten, Freude.[1])

In Töne übersetzt ist das nichts anders als jener überwältigend herrliche Eintritt der G dur-Stelle:

[1]) Vgl. den Brief Beethovens an Marie Erdödy (»Briefe Beethovens an M. Gräfin Erdödy .. Herausgegeben von Dr. A. Schöne. Leipzig 1867«) vom »19. Weinmonath 1815«: »wir endliche mit dem unendlichen Geiste sind nur zu Leiden und Freuden gebohren, und beinah könnte man sagen, die ausgezeichnetsten erhalten durch Leiden Freude.«



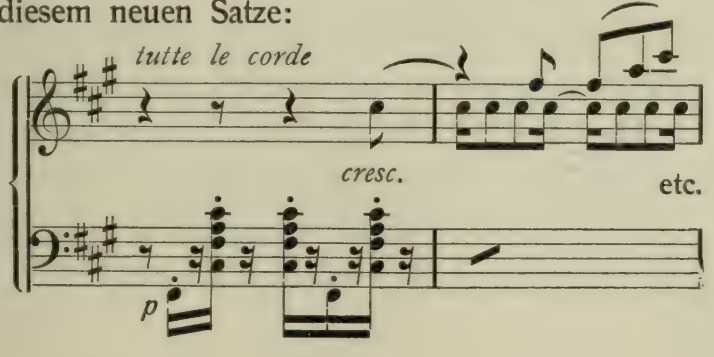
Man wird die Takte in ihrer charakteristischen Bedeutung dann nicht richtig erfassen, wenn man nur den hohen Einsatz der Melodie und die helle Tonart als zum voraufgegangenen gegensätzliche Momente auffafst. Die eigentümliche Wirkung wird vielmehr hierdurch und, vor allem, durch die besondere Lage des Bafstones, der die Quartsextlage des Akkordes ergibt, erzielt:



Die dissonierende Eigenschaft des tiefen d sorgt dafür, dafs der freudig-kraftvolle Ausdruck des grofsen Terzschrittes der Melodie nicht über ein gewisses Mittelmafs hinausgehe; es ist ein eigentümliches Schweben des Gedankens, das dadurch erreicht wird, ein Ausdruck der Wonne, den, kaum geboren, wehmütiges Ahnen sogleich wieder trübt, ein Lächeln unter Tränen.

Dafs formell alle diese Satzbildungen aus dem Anfange herzuleiten sind, erkennt man unschwer. Nachdem der G dur-Einsatz zum zweitenmal erklungen ist, leitet Beethoven den den Satz abschliefsenden Abschnitt nach fis moll zurück, doch so, dafs der eigentliche Abschlufs nicht in demselben Satzteile gegeben wird; vielmehr bricht die Bewegung auf der Dominantharmonie ab und erst der, zunächst mit seinem Begleitmotive auftretende neue Satz, der noch dazu durch eine Pause von dem voraufgegangenen getrennt ist, bietet die tonale Abrundung des ganzen Abschnittes.

In diesem neuen Satze:

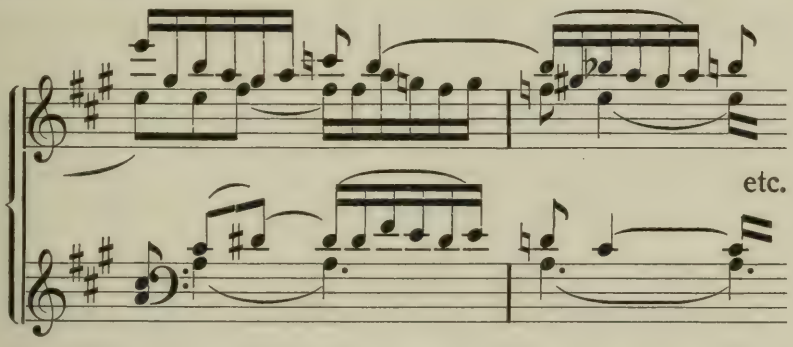


macht sich nun zuerst die Wirkung der den Ausdruck des Beginnes in seinen Anhängen steigernden Momente in bedeutsamer Weise bemerkbar. Er beginnt in leidenschaftlicher Erregtheit; Beethoven ersetzt die Bezeichnung: »Una corda mezza voce« durch die andere: »Tutte le corde« und gibt der sich auf akkordische Schläge stützenden und Anklänge an das erste Thema enthaltenden Melodie eine unruhig bewegte synkopierte Mittelstimme bei, deren Erscheinen offenbar H. von Bülow zu der Vortrags-Anleitung: »un poco agitato« berechtigte Veranlassung gegeben hat. Anklänge an das erste Thema zeigt diese Melodie insofern, als sie wie jene eine Reihe von Terzenschritten — deren Erscheinen man in dieser Sonate noch an vielen andern als den angegebenen Stellen bemerken wird — und rhythmische Verwandtschaft mit ihm aufweist. Die Grofszügigkeit der melodischen Entwicklung der Stelle ist wundervoll: schon vom zweiten Takte an wird die Fassung der Melodie bewegter, sie steigert sich gewaltig vom Eintritte der Synkopen ab, wächst mächtig anschwellend zur Höhe empor, um (durch den fest gefügten und geschlossen auftretenden Gang der Begleitstimmen gehindert, ins uferlose zu gleiten), gleich darauf in eine pianissimo-Linie eigenartigster Figuration unterzutauchen. Es ist ein steter Wechsel insbesondere der rhythmischen Bildungen, ein Reichtum, dem immer Neues entkeimt. Aber alles gliedert sich in der zwanglosesten Folge und ohne dafs auch nur an einer einzigen Stelle die Möglichkeit einer Änderung in Frage kommen könnte.

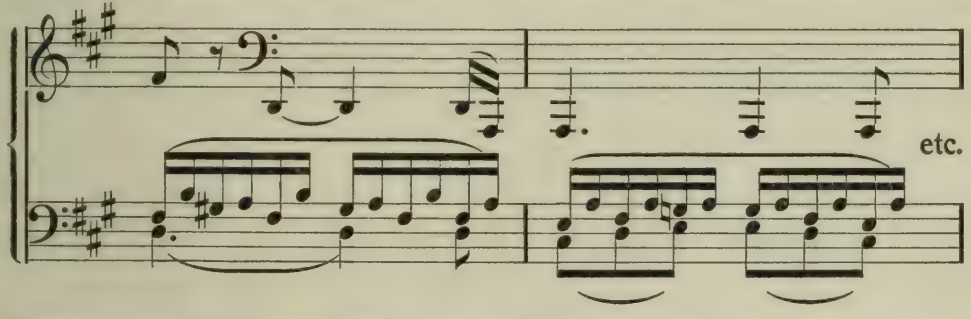
So türmt sich der Satz immer gewaltiger auf, synkopierte Rhythmen erscheinen in Ober- und Mittelstimme, die gerade Linien bildenden und aufwärtssteigenden Terzen treten zuletzt auf jedem Achtelschlage auf, während die zu starken Akkorden verdichtete Oberstimme sich mit gehaltenen Tönen hemmend gegen ihren Ansturm stellt. Wir kennen dies kraftvolle Mittel Beethovens, die Gewalt machtvoller Tonfluten zu beschwören. Aber wir gewinnen damit auch für die Fortführung des Satzes ein

neues Moment: aus der raschen und energischen Art, in der hier der drohende Sturm der Gedanken beschwichtigt wird, können wir entnehmen, dafs der ganze Satz in seinem Gange diesem Stimmungsverlaufe entsprechen wird. In der Tat zeigt er ja wohl tiefe, wenn auch verhaltene Leidenschaft, aber nicht jene furchtbare, wilde und erschütternde explosive Kraft, wie sie mancher Schöpfung aus Beethovens früherer Zeit eigentümlich ist.

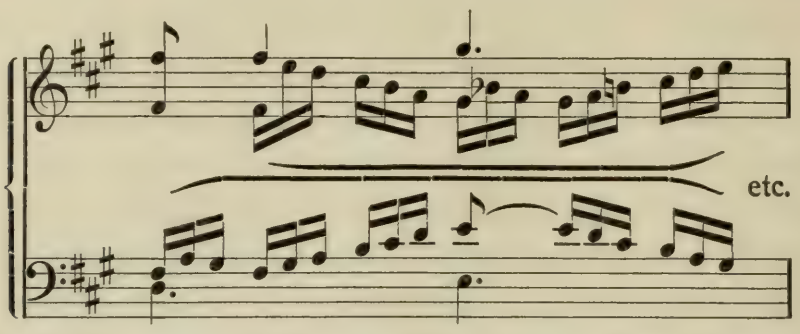
Ein zu den voraufgegangenen kontrastierender Überleitungssatz setzt mit:



Seine ruhige Haltung ist durch die liegenden Stimmen der voraufgegangenen Takte vorbereitet worden. Die für ihn noch besonders charakteristischen Nachahmungen, aus welchen die begleitende Mittelstimme des nachfolgenden Dursatzes hervorgeht, hören an seinem Schlusse auf. Der neue Satz ist dieser:



Olympische Ruhe, feierlich-ernste Heiterkeit sind sein Kennzeichen. Von Bedeutung in dem Abschnitte sind die auf- und abwärts steigenden Terzen, welche neben der in erhabener Einfachheit einherschreitenden Melodie den Ausdruck wesentlich bestimmen. Dort, wo der Satz vierstimmig wird:



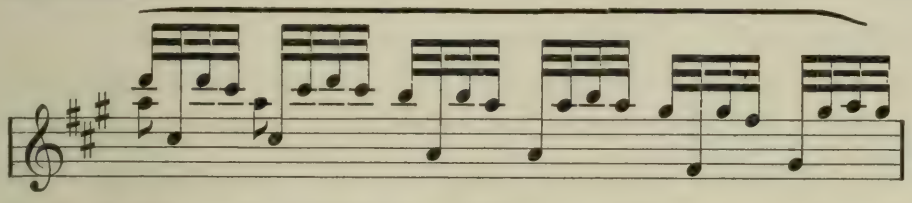
und sich in reichster Figuration der Mittelstimmen bewegt, ist darauf zu achten, dafs die Unterstimme bis kurz vor dem Abschlusse einen ununterbrochenen aufwärtssteigenden Gang parallel zur Oberstimme ausführt; die Nachahmungen in den Mittelstimmen sind nicht zu übersehen. Den Zusammenhang mit dem voraufgegangenen erkennt man leicht: gegen den unruhigbewegten zweiten Satz in fis moll hatten sich beim Abschlusse liegende Stimmen gestellt; daran schlofs sich der imitierte Satz, dessen Bewegung immer ruhiger wurde. Aus seiner Stimmung erwuchs die des D dur-Satzes, der zwar die führende Bewegung der Begleitstimme beibehielt, die harmonische Färbung aber um vieles einfacher gestaltete. Mit dem Ende der ihn in seinem zweiten Teile charakterisierenden Figurationen vertieft Beethoven die harmonische Farbengebung abermals, ein Zeichen dafür, dafs sich Neues vorbereitet.

Die Entwicklung strebt nun dem Hauptsatze zu, der gleich darauf in D dur erklingt. Das ist wie eine Vision, ein absichtloses Erscheinen des Satzes, der auch nicht seiner ganzen Ausdehnung nach, sondern nur angedeutet und in der Umgebung neuer Bildungen auftritt. Eine direkte Überleitung von dem durch D dur beherrschten Abschnitte zum Anfange zurück wäre psychologisch unmöglich gewesen; fremde Elemente, Bildungen, welche die Stimmung rückhaltlos aus jener feierlichen Erhabenheit reifsen und der dunklen Region des Beginnes zuführen können, müssen hinzutreten, um den Übergang innerlich zu motivieren; wir finden sie in den merkwürdigen Takten, welche von dem Ende

des erwähnten vierstimmigen Abschnittes bis zur Rückkehr in den Hauptsatz reichen, in gewaltiger Fülle und Vielseitigkeit.

Die ganze Stelle, an deren Anfang der fremdartig berührende Übergang nach H dur (durch enharmonische Vertauschung von cis-e-g-b mit cis-e-g-ais) steht, und in deren zweitem Takte man die Nachahmung der Unterstimme durch die Oberstimme bemerken wolle, ist auch deswegen besonders bedeutungsvoll, weil hier das Motiv des Terzenschrittes des Anfanges zuerst wiederkehrt. Es findet sich in mannigfacher Verwendung und Gestaltung. Immer wird in dem Abschnitte das Hauptthema leicht anklingend berührt, bis es in der Oberstimme zurückkehrt, worauf sich der Satz, ein kurzes Motiv weiterspinnend, unter Beibehaltung des gleichen Begleitmotives nach fis moll zu bewegt. Auch hier kann man, wenn man will, von Sequenzen sprechen, nur soll es nicht im Sinne eines Tadels geschehen. Denn nicht die formale Bildung, die an dieser Stelle allerdings einfach genug ist, macht die Hauptsache aus, sondern die ergreifende Wahrheit, mit der Beethoven die beiden durch die verschiedenen Tongeschlechter charakterisierten Stimmungen zu verknüpfen weifs.

Mit dem figurativ umkleideten Einsatze des Hauptthemas in fis moll:



etc.

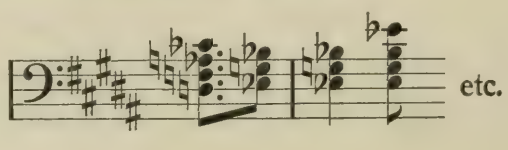
beginnt die zweite Hälfte des Adagios. Sie wiederholt zunächst den Beginn der ersten, jedoch in reichst variierter Form. v. Bülow spricht von einer wahrhaft überirdischen Metamorphose des Themas, und in der Tat sind die weit rankenden Linien, in die, mit Durchgangs- und Wechselnoten reichlich durchflochten, die führende Melodie sich hier kleidet, von einer unbeschreiblichen Schönheit. Die anfängliche Fassung der Gegenlinien des Basses

hat Beethoven hier aufgegeben. Sie beizuhalten lag kein Grund mehr vor, da sie, selbst als geschlossene Melodien erscheinend, im Augenblicke, da die führende Oberstimme in melodischer Umkleidung auftrat, ein gewisses Übergewicht über sie erlangt haben würden. Dies durfte aber, da die Metamorphose des Themas, seine Entrückung aus der jedem wahrnehmbaren sinnlichen Erscheinungssphäre in Beethovens Absicht lag, unter keinen Umständen geschehen. Andererseits sorgen nun aber auch die rhythmisch-gleichmäfsigen Folgen von Akkorden in den Begleitstimmen dafür, dafs jedes Übermafs weltfremder Stimmung, wie es die höchst eigentümliche figurierte Auflösung der Oberstimme an sich darstellen könnte, vermieden werde. Wir haben solche Fälle schon früher betont: in ihnen erscheint Beethovens künstlerischer Wille, seine Kraft, sich niemals in fantastischen, zügellosen Stimmungen zu verlieren, in wunderbarster Beleuchtung.

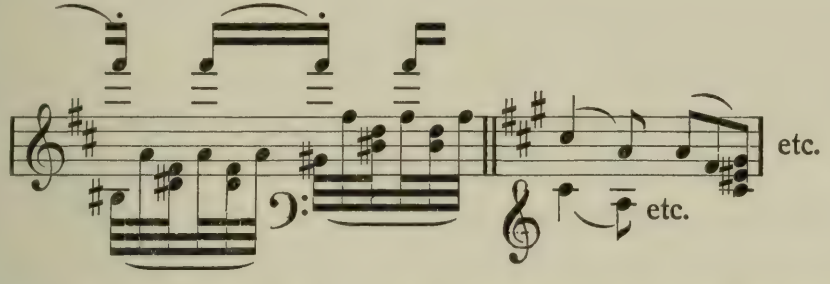
Einzelne Abweichungen von der ursprünglichen modulatorischen Richtung wird man leicht bemerken; sie hier zu verfolgen ist zwecklos. An die Stelle des zweiten Themas in fis moll tritt die Transposition nach D dur, die bald nach Moll zurückführt. Hier ist in der Wiedergabe eine mächtige dynamische Steigerung notwendig; das ergibt sich leicht, wenn man verfolgt, wie sich die harmonische Färbung fortwährend vertieft und lebhafter geführte Mittelstimmen auftreten.

Weiterhin hat Beethoven den zuerst vierstimmig erschienenen Satz abgeändert. Von seinem Auftreten ab beherrscht das Adagio die Tonart Fis dur auf weite Strecken, doch werden, dem ersten Gange seiner Entwicklung folgend, auch ferner liegende Tonarten berührt.

Nach dem mit dem oben angemerkten Eintritte in H dur korrespondierenden Einsatze in Es dur:



eliminiert Beethoven einen Abschnitt der ersten Fassung und geht unter Benutzung des Hauptgedankens in seraphisch-weichem Übergange nach G dur. Hier beginnt der dritte selbständige Satz des Adagio (der zuerst in D dur erschien) abermals, in der Begleitstimme jedoch sofort in Triolen auftretend. Nun kommt es zu einem der herrlichsten Abschnitte im Satze, einer grofsartigen Steigerung: synkopierte Töne erscheinen in immer gröfserer Zahl, und die Triolen werden mit ihrer Umwandlung in kleinere Notenwerte durch eine schnellere Bewegung ersetzt. Hier zeigt sich die oft bemerkte Erscheinung abermals: all das leitet nicht in einen stürmisch-bewegten Satz über; am Ende der mächtigen Bildungen beginnt vielmehr das Thema leise und überraschend seinen Gang abermals:

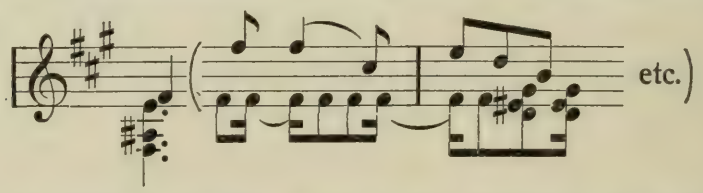


Es liegt ein tiefer Sinn in dem Umstande, dafs das Thema hier durch unisone Gänge und nicht mit der ursprünglichen kontrapunktischen Begleitstimme eingeführt wird. v. Bülow sagt mit Recht: »Hier führt nicht mehr ein herzzerreifsender Schmerz das Wort, sondern gleichsam totenstarre, thränenlose Ergebung.« Wie jener voraufgehende gewaltige Ausbruch herbsten Wehs plötzlich aus friedlicher Stille herauswuchs, so folgt auch ohne jeden Übergang der Stimmung das plötzliche Zurücksinken der Stimmung in die starre Ruhe der Resignation. Oft schon haben wir dergleichen in Beethovens Werken, und dieselbe Erscheinung in seiner menschlichen Eigenart gefunden, nirgendwo aber ist uns in seinen Schöpfungen eine Stelle begegnet, in welcher dieser Zug dem Hörer mit der gleichen elementaren und hoheitsvollen Gewalt entgegentrat. Das ist jenes tiefe psychologische Rätsel seiner

eigenartigen Wesenheit als Mensch und Künstler, dafs Beethoven jene unfafsbaren Gegensätze in sich barg, Gegensätze, die uns, so oft wir ihnen auch begegnen mögen, doch immer wieder aufs Neue im tiefsten Innern erschüttern. Aber selbst hier, wo wir den künstlerischen Niederschlag eines wesentlichen Charakterzuges des Meisters in der schärfsten Beleuchtung sehen, wo sich der Schleier, der seine geistige Arbeit vor uns so oft verhüllt, hebt, selbst hier ist in Beethoven kein realistischer Zug zu finden. Denn wäre irgend das Verlangen nach realistischer Darstellung in ihm mächtig gewesen, so hätte Beethoven wohl jene »unbegleitete« Einführung des Hauptsatzes weiter fortgeführt. Aber die Andeutung genügt ihm; sie erfüllt die psychische Forderung, welche die Entwicklung des Satzes stellt. In der Fortführung des Gedankens verlangt das Kunstwerk wieder sein Recht: darum erfolgt die Aufgabe der unisonen Linie schon am Ende des ersten Taktes des thematischen Eintrittes.

Die Änderungen in der Fassung des Themas gegenüber dem Anfange des Satzes fallen schon bei einem flüchtigen Vergleiche von selbst in die Augen: es handelt sich um eine Zusammenfügung der Takte 2/3 und 20 ff.; Melodie und Harmonisation sind ein wenig abgeändert worden.

Mit der rückwendenden Ausweichung in die Harmonie:

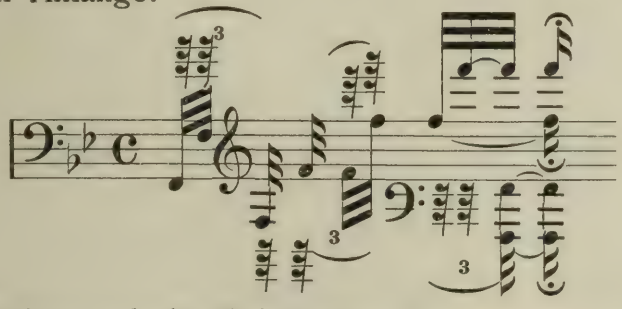


die nach H oder h deutet, beginnt der Epilog zum Satze, der leise, aber in der hellen Beleuchtung von Fis dur erklingt. Beethoven hat mit der Wahl der Dur- statt der führenden Molltonart ebensowohl der psychischen Nachwirkung ringender Kraft Ausdruck geben, wie auch den Satz als einen nicht für sich allein stehenden bezeichnen, und damit die Fortführung des ganzen Werkes im positiven, aktiven Sinne andeuten wollen. Und so

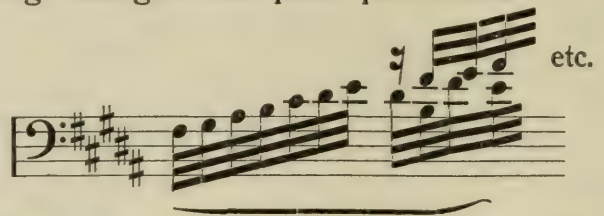
ist auch das Zeichen, unter dem dieser Satz steht, die Kraft, jene tiefe sittliche Kraft, die sich nicht rückhaltlos nagendem Schmerze überläfst, sondern im Ringen mit dämonischen Gewalten sich stählt und im Bewufstsein ihrer selbst Trost und den Mut des Lebens findet.

IV. Satz.

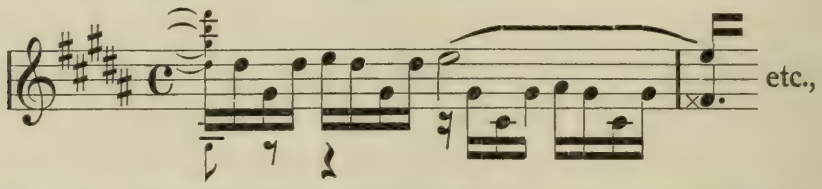
Hier schliefst sich sogleich der vierte Satz an, mit dessen Beginne das, was der Ausgang des dritten mit seinen leise verhallenden Durklängen verheifsen, in bestimmteren Umrissen erscheint. Periodische Gliederung ist in diesen Überleitungstakten zur Fuge nur im Allegro, in ihrer Mitte, zu finden. Das kann nicht weiter auffallen: die den Abschnitt zum grofsen Teil beherrschenden freien Rhythmen sollen die sich allmählich festende Stimmung wiedergeben, den Eintritt der Fuge und ihres geschlossenen Baues nach und nach vorbereiten. Da pafste das rezitativartige Gebilde besser als eine straff gefügte Form. Solche freie Rhythmen haben wir wohl schon in früheren Werken des Meisters angetroffen. Aber was wollen sie gegen die rhythmischen Kombinationen, die Beethoven an dieser Stelle gefunden, besagen! Wer das Notenbild äufserlich überblickt, möchte geneigt sein, keinen Zusammenhang in diesen scheinbar so heterogenen Tongängen zu sehen; aber wo klafft zwischen ihnen auch nur die geringste Lücke, wo ist der Sinn aller dieser Bildungen auch nur im geringsten dunkel, von dem die ganze Richtung des Abschnittes durch die aufsteigenden Oktavsprünge andeutenden Anfange:



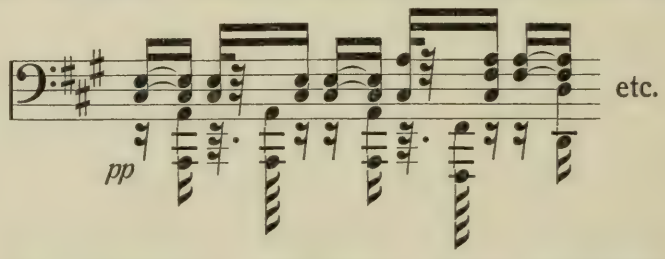
über das kräftig bewegte »Un poco più vivace«:



hin zu dem fugierten, mächtig vorantreibenden »Allegro«:



an das sich, wie ein kurzer Augenblick wiederkehrenden trüben Sinnes die breite abwärts führende Linie fügt, mit deren Abschluſs jene in ihrem Verlaufe unerhörte rhythmische Gewaltstelle:



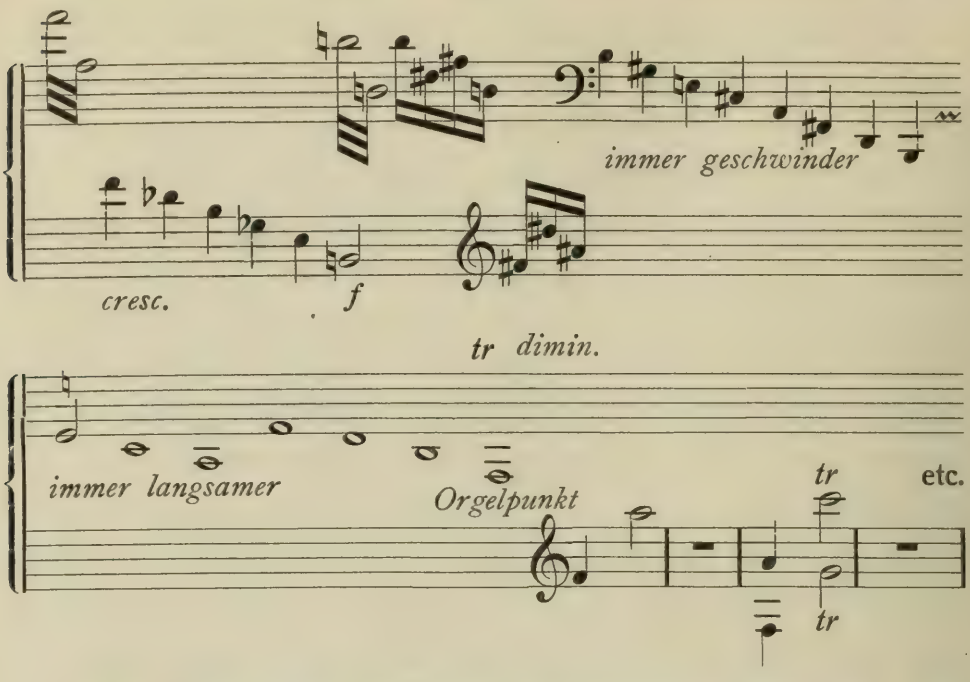
beginnt, die, pianissimo einsetzend, durch machtvoll aufwärtsstrebende und rhythmisch immer bewegter gestaltete Akkorde hindurchführt, um am Ende wieder leise zu verhalten.

Der ganze Abschnitt ist, abgesehen von den höchsten Offenbarungen seiner rhythmischen Kraft, auch in anderer Beziehung für Beethovens Klavierstil der letzten Periode charakteristisch; gleich im ersten Takte wird man im Basse abwärtsschreitende Terzen-Gänge finden, die sich im zweiten Takte wiederholen würden, hätte Beethoven hier nicht in enharmonischer Vertauschung den Ces dur-Dreiklang durch den von H dur ersetzt. Terzschritte finden sich ferner beim zweiten »Tempo I.« und in groſser Ausdehnung in der oben berührten rhythmisch bedeutungsvollen Stelle, nur daſs Beethoven hier mit Rücksicht auf die räumliche Beschränkung einen Teil der Terzenschritte durch die Umkehrung des Intervalles ersetzen muſste.

Die freien Rhythmen, denen wir früher gelegentlich begegneten, waren zum Teil melodischer Art, das Wort im engeren Sinne genommen. Das fehlt hier, aber man wird das Fehlen nicht als einen Mangel bezeichnen dürfen. Im Gegenteil: nach der tiefgründigen Melodienflut des Adagio und vor dem erhabenen Aufruhr, den die Fuge im letzten Teile der Sonate entfesseln wird, empfindet man die freien Rhythmen und fugierten Abschnitte als ein durchaus notwendiges Mittelglied: den Hörer beherrscht das Gefühl, als habe Beethoven hier seine Kräfte sammeln und auf den einen Punkt konzentrieren wollen, von dem aus die Fuge ihren urgewaltigen Lauf antritt.

Karl Holz, Beethovens junger, in manchem Zuge ihm verwandter Freund der letzten Wiener Jahre, hat einmal gesagt, dem Meister habe die forte-Stellen seiner Werke niemand stark genug wiedergeben können. Das ist erklärlich genug: es war eben die riesige elementare Kraft seiner tiefen Natur, die sich in ihnen Luft machte. Dafs dergleichen Stellen nicht »schön« sind, wer wollte das leugnen? Aber Beethoven gab ja in seinen Werken überhaupt nichts schönes um des schönen willen, er gab sich, den ganzen »ungebändigten« Menschen mit allen seinen Gegensätzen, seinen grofsen sittlichen Eigenschaften, mit seiner Freude und seinem Schmerz, seinem Hoffen und Verzichten. Es sind darum solche Stellen höchster dynamischer Kontraste durchaus nicht als inhaltloses Tonspiel, als blofse Klangwirkung zu bezeichnen; sie sind ebensowohl künstlerischer Niederschlag gewisser Züge seiner Eigenart, wie seine anderen Äufserungen. Und auch ihre Stellung im ganzen Organismus seiner Werke verrät deutlicher als irgend ein erklärendes Wort es tun könnte, dafs wir es in ihnen nicht mit äufserlichen Dingen zu tun haben.

Es ist überaus interessant, mit der Ausführung die dürre Skizze zum ganzen Abschnitte zu vergleichen; sie zeigt die Fülle der verwendeten Terzenschritte, läfst jedoch in wesentlichen Zügen eine ursprünglich vorwaltende andere Absicht erkennen:

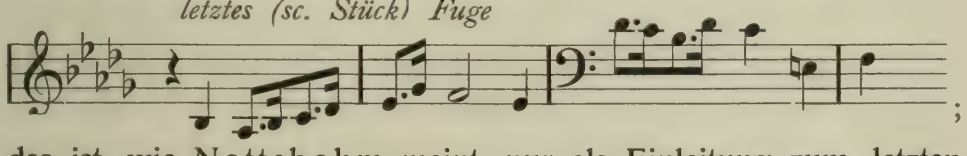


Nach dem oben berührten »Prestissimo« setzt mit dem »Allegro risoluto« das Tempo der Fuge, noch nicht diese selbst ein. Ein wunderbarer Zug, geboren aus der ganzen Fülle Beethovenschen Humors: in der Oberstimme rauscht in geheimnisvollem, leisen Klange der Triller, schwillt mächtig und mächtiger an, und durch einen abwärts stürmenden Gang wird die Tonika der Tonart erreicht. Aus diesem Skalengange folgt wie ein Anhängsel ein zweiter, und ehe er noch zu Ende ist, setzt das Thema der Fuge ein. Man sieht leicht, dafs in diesen ersten fünf Takten das Thema anticipierend angedeutet wird: einmal deutet der eröffnende Triller auf $\bar{\bar{a}}$ darauf hin, und dann ist der erwähnte Skalengang ein Teil des Themas selbst.

Es ist eine wirkliche Fuge, die Beethoven hier bietet, allerdings eine »con alcuene licenze.« Ein Wort des Meisters, Karl Holz, seinem »Mephisto« gegenüber geäufsert, dem wir den schönen Ausspruch verdanken: »Wenn ich nur an Beethovensche Musik denke, so freut mich erst, dafs ich am Leben bin« lautet: »Eine Fuge zu machen ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie

will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muſs in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.« Das Wort Beethovens könnte Anlaſs zu allen möglichen Erörterungen bieten. Wir wollen uns darauf beschränken, das folgende hervorzuheben. Wenn Beethoven die Äuſserung genau in der mitgeteilten Form getan hat, so ist ihm das einzelne seiner Unterrichtszeit bei Albrechtsberger offenbar entfallen gewesen. Bei ihm hatte er in sorgsamer Weise nur das Kapitel über die zweistimmige Fuge durchgearbeitet, schon bei der drei- und vierstimmigen war sein Interesse erlahmt. Aber was man auch gegen das Wort sagen möge, sicher ist, daſs Beethoven mit ihm keinerlei Spitze gegen Sebastian Bachs Kunstschaffen beabsichtigte. Er wollte sein Miſsfallen an der »Schule« zu erkennen geben, an jener Art künstlerischer Tätigkeit, die, Äuſserlichkeiten der Meister nachahmend, nur diese und nichts von Eigenem zu geben hat, die ein Schema als einen für alle Zeiten gültigen Kanon angesehen wissen will. So dürfen wir Beethovens Ausspruch unter allen Umständen interpretieren, denn von seiner grenzenlosen Verehrung des »Urvaters der Harmonie« läſst sich kein Jota rauben. Gerade Beethoven war der Mann, neben der Gröſse der satztechnischen Arbeit die individuellen Züge in Bachs Kunst, seine mystisch-kontemplative Art, den tiefen Sinn seines Humors, die zwingende Logik und eherne Kraft seines Schaffens ihrem ganzen Umfange nach zu würdigen.

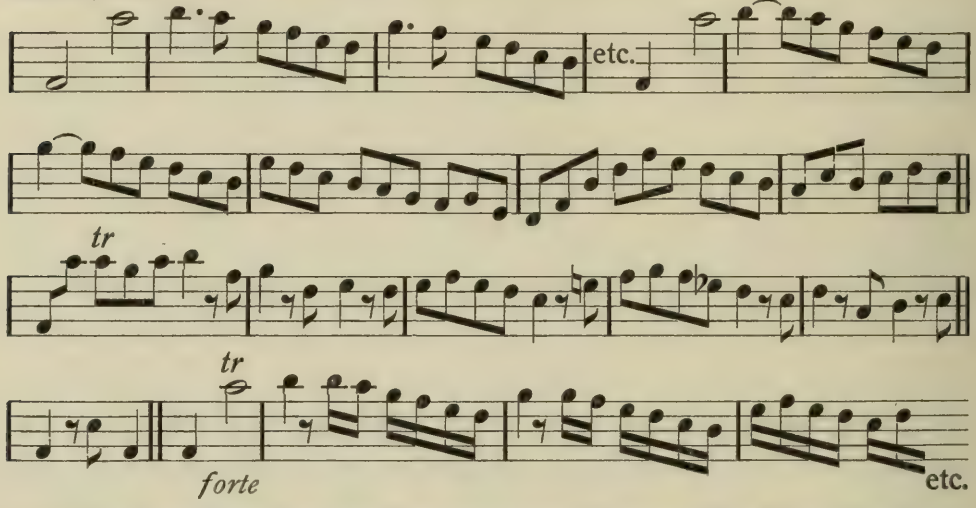
Die Skizzen zum vierten Satze notieren das Folgende:



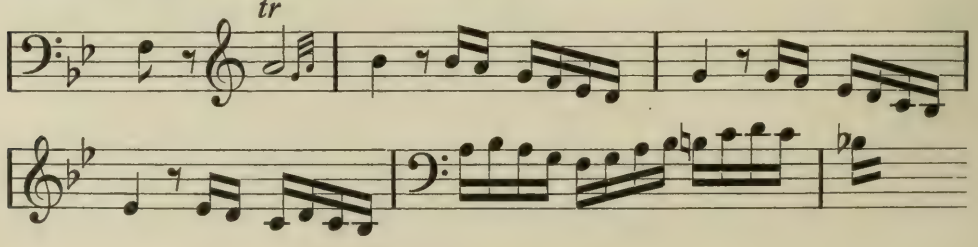
das ist, wie Nottebohm meint, nur als Einleitung zum letzten Satze zu verstehen. Wäre dem so, würde Beethoven schwerlich »Fuge« darüber geschrieben haben. Es war eben der mitgeteilte ein Gedanke, den der Meister später einem anderen aufopferte. Beethoven hatte ihn schon gefunden, als das Adagio

noch im Entstehen begriffen war, während das jetzige Fugen-Thema erst kurz vor Beendigung des dritten Satzes in den Skizzen auftaucht.

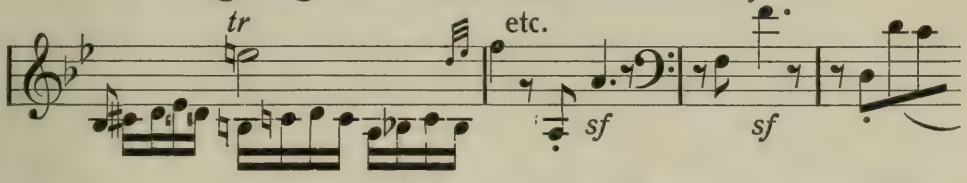
Es lautet neben späteren Weiterbildungen, welche die allmähliche Annäherung an die endgültige Form klar erkennen lassen, so:



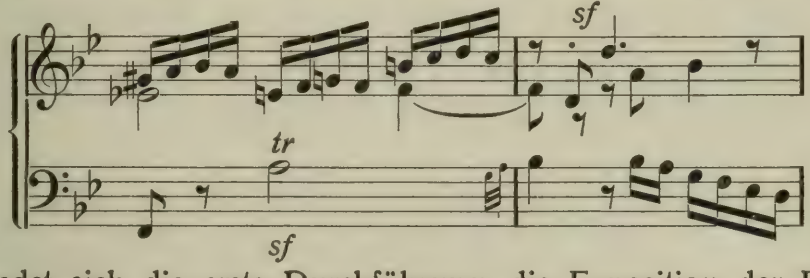
Das breit und mächtig stürmende Thema der Fuge ist überaus glücklich erfunden, einer jener Beethovenschen Gedanken, die, so einfach wie möglich gestaltet, dafs jeder derartiges schreiben zu können meinen möchte, in vollendeter Schärfe und Bestimmtheit des Ausdruckes vor uns hintreten, ein Wort, an dem nicht zu deuteln ist. Es erfüllt in aufserordentlich guter Weise die Forderung der Fuge an einen scharf markierten Einsatz und gliedert sich in der übersichtlichsten Weise. Nicht die ganze Linie, welche der Vortrag der Mittelstimme in Anspruch nimmt, ist als Thema anzusehen; vielmehr endet es vor dem Eintritte der nachahmenden Stimme, des Comes, auf dem ersten b des sechsten Taktes, umfafst also diesen Abschnitt:



Die nachfolgenden Linien sind Anhänge zum Thema, deren Weiterführung Beethoven veranlafst hat, die Antwort durch den übermäfsigen Undezimen-Sprung (b—e) statt der Regel gemäfs mit e—e, was dem Eingange entsprechen würde, zu bilden. Nicht minder gelungen erscheint das Kontrasubjekt:



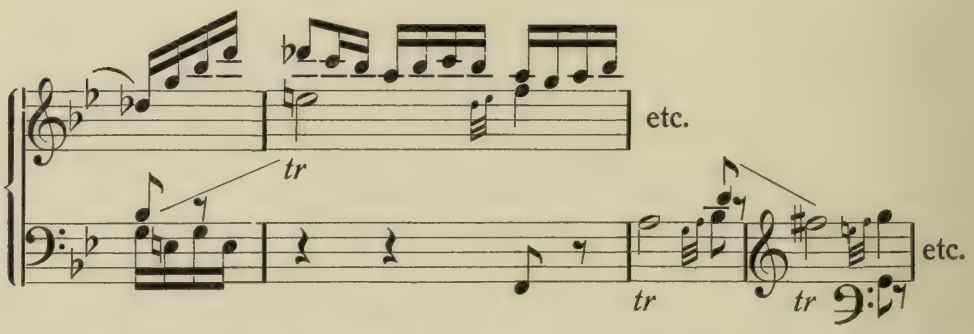
erfunden; es ist ein wirklicher, echter Gegensatz zum Führer. Während das Thema so zu sagen alle Tiefen des Tonreiches durch seine rollenden Gänge und, in seinen Anhängen, durch mancherlei chromatische Bildungen aufwühlt, ist das Gegenbild rhythmisch völlig anders und mehr gesanglich gehalten, als dieses, jedoch insofern dem Thema selbst angenähert, als sich sein »Kopf« — die scharfen Accentrückungen bei den einleitenden Oktavsprüngen — kräftig von dem gleichmäfsigeren Flusse der Weiterbewegung des Kontrapunktes abhebt. Mit dem in der Unterstimme erfolgenden dritten Einsatze des Themas:



vollendet sich die erste Durchführung, die Exposition der Fuge. Derselbe übermächtig drängende und frei gestaltende Geist, der das Thema selbst nicht in enge Grenzen einschliefsen konnte, ist auch hier wieder tätig gewesen: an die Stelle der ursprünglichen Fassung des Gedankens tritt eine gewaltige Erweiterung, die sich in der kraftvollen Figuration des Basses und den scharf accentuierten Rhythmen der im Verhältnisse eines freien doppelten Kontrapunktes stehenden beiden Oberstimmen äufsert.

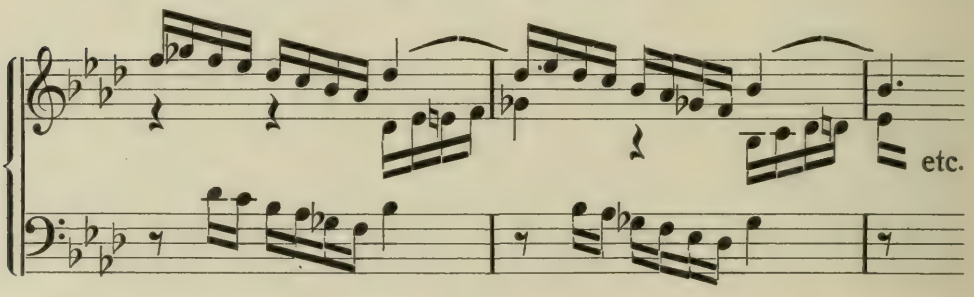
Nach der grofsen Kraftentfaltung und der weiten Deh-

nung der alten Form, wie sie sich bis dahin schon hat erkennen lassen, darf man annehmen, dafs die Weiterführung des Satzes sich nicht sobald dem Zwange einer zweiten Durchführung unterworfen werde. Beethoven setzt zunächst denn auch nur das motivische Spiel mit dem Anfange des Themas fort. Aber welch gewaltiges Spiel ist das, welches 13 Takte nach dem Auftreten des Themas im Basse mit dem Einsatze des zur Dominante modulierenden Comes anhebt:

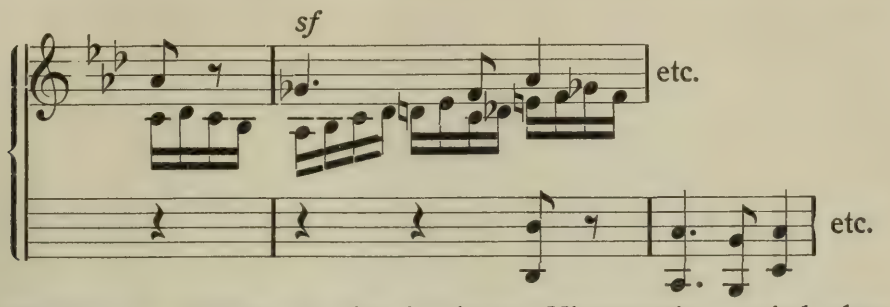


Es entwickelt sich über F, B, g, c und setzt sich dann auf dem Decimen-Sprunge As—c fort, die Modulation nach Des dur tragend. Dafs der Kontrapunkt zu diesem letzten Einsatze des Beginnes des Themas wiederum aus diesem selbst entstanden ist, erkennt man sofort.

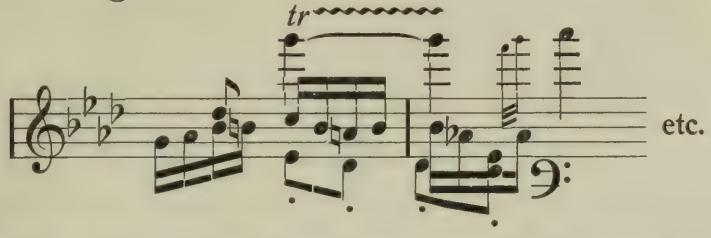
Nach dem Wechsel der Verzeichnung bei:



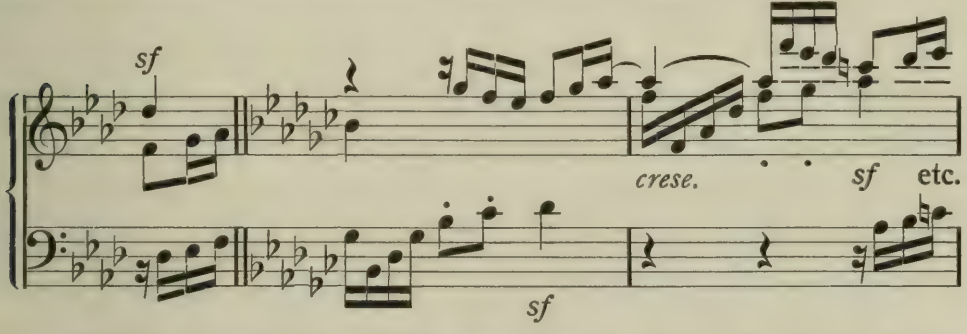
ergreift die aus dem Thema gewonnene Sechzehntel-Bewegung für eine Zeitlang alle drei Stimmen, bis sich die Oberstimmen scharf von der Unterstimme abheben und selbständig fortschreiten; nach einigen weiteren Takten kehrt sich das Stimmverhältnis um, und es gewinnt das Kontrasubjekt Bedeutung:



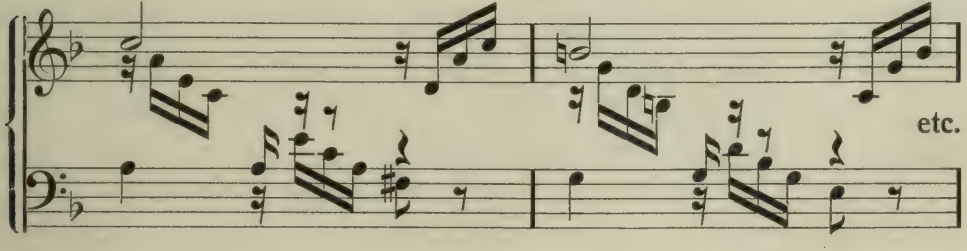
es erscheint das Thema in der höchsten Klangregion, wird aber nicht zu Ende gebracht:



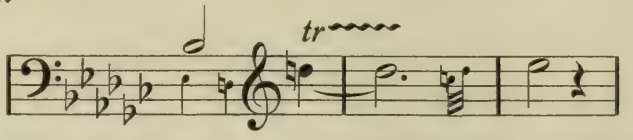
Auch an dieser Stelle wird man unschwer die Stimmverkehrungen bemerken, wie sie schon mehrfach hervorgehoben wurden, ferner auch, daſs Beethoven nur mit einem Teile des thematischen Materiales operiert. Das führt, immer unter Betonung einzelner Teile des leitenden Gedankens, zu einer ersten Episode in Ges dur:



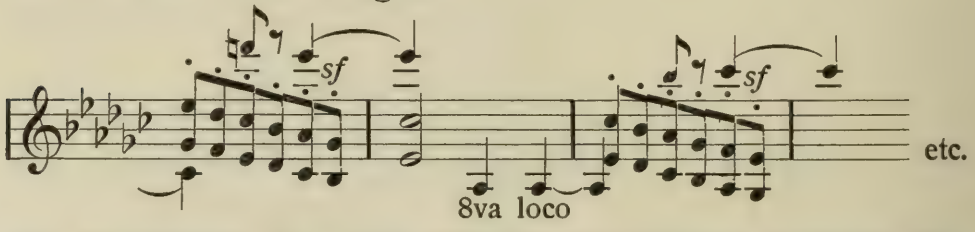
Solche episodische Bildungen kennt auch die ältere Fuge. Die in Rede stehende verrät eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Stelle in Sebastian Bachs chromatischer Fantasie und Fuge:



Gegen den Schluſs des Abschnittes hin erscheint das Hauptmotiv augmentiert:



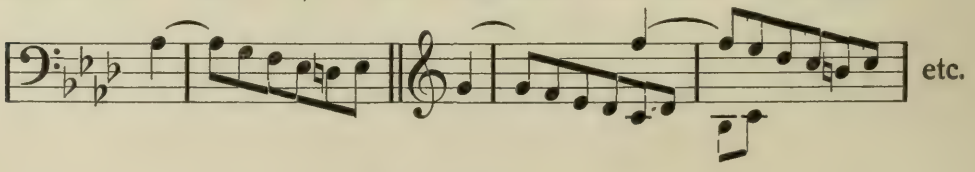
In dem damit eingeleiteten neuen Abschnitte gewinnt der Satz äuſserlich ein homophones Aussehen. Man möchte zunächst wohl in den Sexten-Gängen:



eine Fortsetzung der vorher flüchtig erschienenen ähnlichen Bildungen erkennen wollen; allein bei näherem Zusehen bemerken wir, daſs sie nichts anderes sind als die um das doppelte vergröſserten Werte des zweiten Motives des Themas, dessen vergröſserter Eingang oben schon angemerkt wurde.

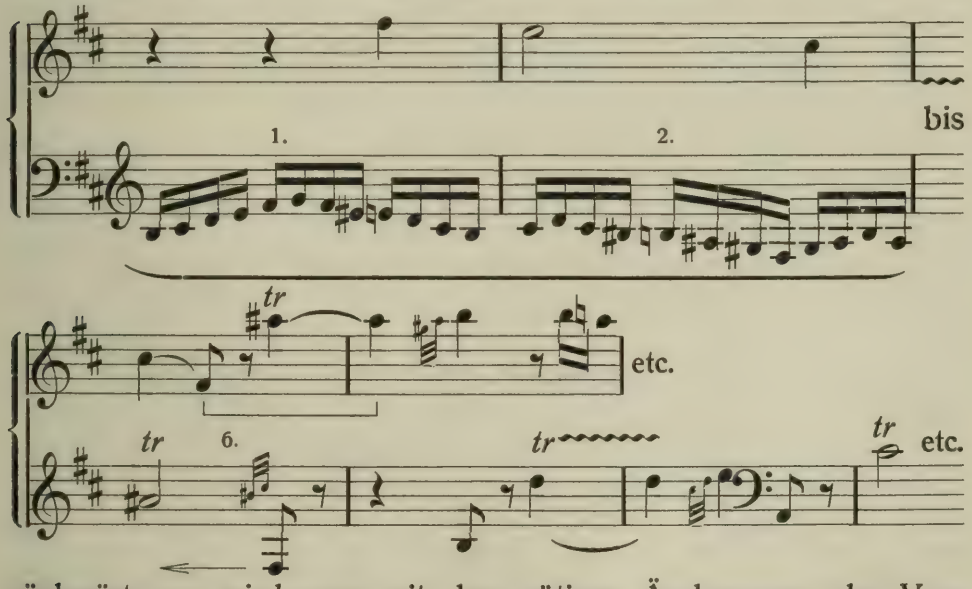
Die Ausführung dieses Abschnittes des Finales bietet, damit dem Hörer die Vergröſserung des Themas bewuſst werde, groſse Schwierigkeiten; indessen ist ja der Thema-Kopf so scharf geschnitten, daſs ein aufmerksam Horchender den Eintritt doch wohl nicht leicht wird überhören können.

Weiterhin bildet sich nach der gewaltigen, durch Triller beherrschten Partie des Satzes, in denen immer wieder Bezug auf das Hauptmotiv genommen wird, ein im schärfsten Gegensatze zum voraufgegangenen Kraftausbruche stehender, schwärmerisch-weicher Übergang nach As dur, in welcher Tonart nunmehr die frühere Ges dur-Episode wiederholt wird. Daſs in der Überleitung auch das Kontrasubjekt weiter fortwirkt, lehrt ein Vergleich der Takte 15/16 des Beginnes und dieser Bildungen:



Beethoven geht nun in der As dur-Episode in plötzlichem Übergange nach h moll. So gewaltiges und überraschendes auch die ältere Literatur an harmonischen Kühnheiten geleistet hat, was bedeutet das alles gegen die erstaunliche Fülle dessen, was Beethoven hier bietet! Wer den Satz nach oberflächlichem Hören beurteilt, was leider allzu oft geschieht, ist nur zu leicht geneigt, hier konstruiertes und ausgeklügeltes zu sehen. Aber wie wenig ist das der Fall, wie fügen sich alle führenden Motive und Motivteile zu einem geschlossenen, herrlichen Baue zusammen, der an Gröfse und vollendeten Ebenmafs der einzelnen Teile seines gleichen nicht hat.

Mit dem erwähnten h moll-Abschlusse bereitet sich ein überaus schönes lyrisches Zwischenspiel vor, das zuerst ganz wie ein homophoner Satz mit Melodie und sanftbewegter Begleitung aussieht. In Wahrheit handelt sich es aber um ein aus der Urväter Hausrat genommenes grammatisches Kunststück. Niemand kann, wenn er nicht mit den Künsten des Kontrapunktes vertraut ist, der Stelle anmerken, wie tiefsinnig und gelehrt sie ist: sie stellt sich als Krebskanon dar. Liest man die scheinbare Begleitstimme in den folgenden 6 Takten:

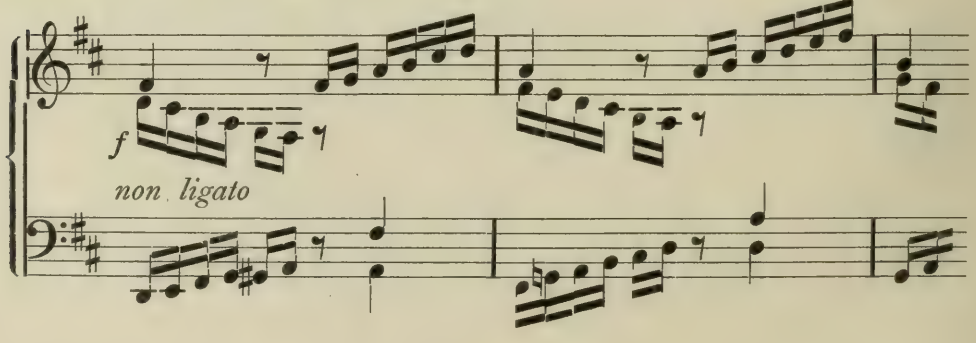


rückwärts, so wird man mit den nötigen Änderungen der Vor-

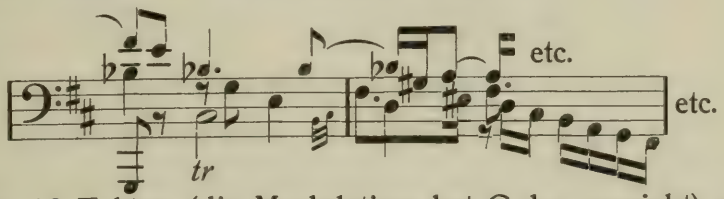
zeichnung auf das Thema stofsen. Es ist also eine syntaktische Form, die Beethoven offenbar um ihrer selbst willen hier eingefügt hat. Daraus nun aber auf trockene Verstandesarbeit schliefsen zu wollen wäre ganz und gar verfehlt; denn gerade diese Stelle atmet wärmstes Leben, und mit der schönen Melodie der Oberstimme kommt ein neues Element in den Satz, das uns im Vereine mit einer Überfülle anderer Erscheinungen durchaus berechtigt, die Fuge als ganzes ein reichstes Spiel der Fantasie, mit nichten aber ein Produkt tongrammatischer Spekulation zu nennen. Es mufs dem noch beigefügt werden, dafs überhaupt die den ganzen Satz durchdringende Technik des Aufbaues für seine ästhetische Wirkung wenig oder gar nicht von Belang ist, da sie in ihrer spezifischen grammatischen Eigentümlichkeit an mehr als einer Stelle auch vom schärfsten Ohre nicht erkannt werden kann.

Aus der krebsläufigen Bewegung wächst nun aber noch mehr und ganz gewaltiges hervor. Zunächst scheint sich, wie aus dem Beispiele zu ersehen, eine Engführung bilden zu wollen, dann aber tritt mit dem vierten Takte nach dem Abschlusse des rückwärts gewendeten Themas dieses selbst in der Oberstimme, sechs weitere Takte dann in der Unterstimme auf, während die beiden kontrapunktierenden Stimmen sich in melodischen Bildungen bewegen, deren Beziehungen zu der oben angeführten h moll-Melodie sich von selbst ergeben.

Die rückläufige Bewegung des Themas läfst ein Motiv, den in die Grenzen eines Hexachordes gebannten Skalenabschnitt besonders deutlich hervortreten. Auf ihn basiert Beethoven nun einen neuen Abschnitt der Fuge:

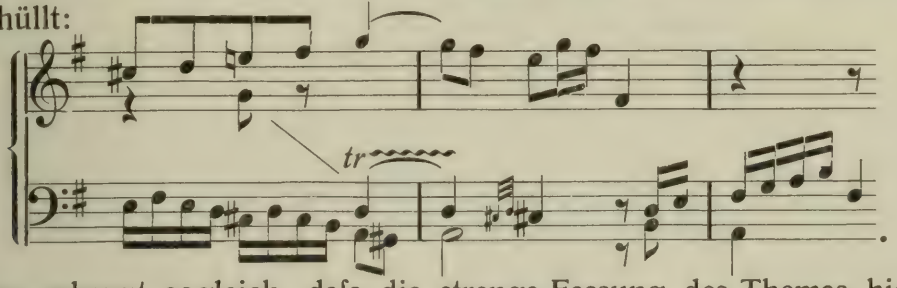


Er führt durch einige ausweichende Takte hindurch und schliefslich nach D dur zurück, wo nun das Fugenthema eine neue und freie Durchführung beginnt. Es taucht in gewaltigem Schwunge in der Unterstimme aus der Tiefe auf, von reich ornamentierten Linien der Oberstimmen begleitet:

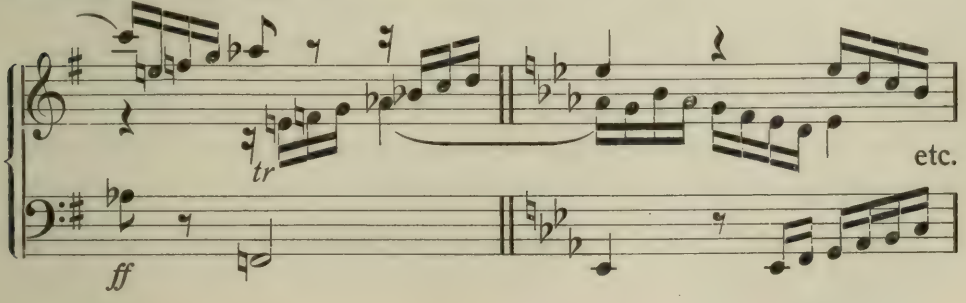


Erst nach 13 Takten (die Modulation hat G dur erreicht) setzt die Antwort ein; das heifst, auch hier ist eine Weiterspinnung des führenden Gedankens über die im Thema selbst angegebenen Grenzen hinaus erfolgt. Der Gefährte setzt an der angegebenen Stelle in der Verkehrung seiner anfänglichen Richtung ein.

Mit dem neunten Takte beginnt weiterhin der Führer in der Mittelstimme gleichfalls in umgekehrter Richtung seinen Weg, in überaus reizvolles melodisches Spiel der begleitenden Stimmen gehüllt:

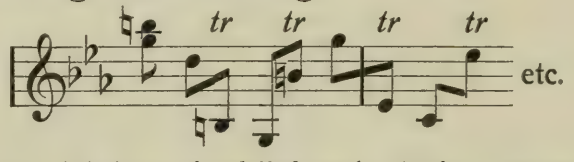


Man erkennt sogleich, dafs die strenge Fassung des Themas hier bald aufgegeben wird und an deren Stelle ein freies Spiel der angeschlagenen Motive tritt. Es führt nach 12 Takten zu einem neuen Einsatze des Themas, nachdem die Modulation abermals weite Kreise gezogen:



Nach diesem Einsatze erfolgt ein abermaliger Wechsel der Vorzeichnung. Die kontrapunktierenden Begleitstimmen zum Thema sind nicht wie bei der zuletzt berührten Stelle zum Teil freigebildet, sondern, wie an anderen Stellen, aus dem Thema selbst hervorgegangen. Man macht bei diesem Abschnitte der Fuge wie bei anderen die Beobachtung, dafs Beethoven darauf bedacht ist, harmonisch schwerwiegende Teile des Werkes mit solchen leichterer und einfacherer Färbung wechseln zu lassen. Es ist das ein überaus wichtiges Gesetz künstlerischen Bildens, das zeigt, wie sehr Beethoven auch hier, in der so oft als Produkt abstrakter Tonspekulation verschrieenen Schöpfung auf die ästhetische Wirkung bedacht gewesen ist.

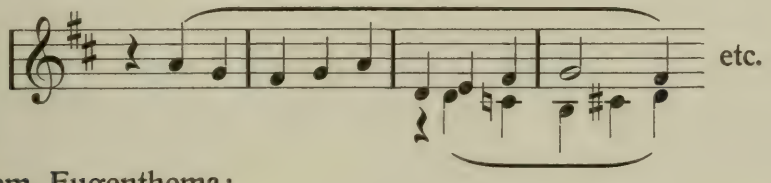
Mächtiger und mächtiger schwillt der Ausdruck an, immer breiter werden die Linien, in immer kürzerer Folge reiht sich ein Einsatz des Themas an den anderen, bis sein Beginn zuletzt in der merkwürdigen Umformung:



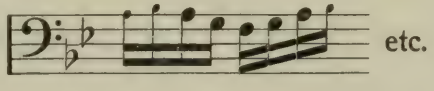
allein herrscht. Einige abschliefsende Takte tragen die immer weitere Grenzen ziehende Modulation nach A dur. Wer wollte mit Hilfe des Wortes es wohl unternehmen, alle Beziehungen dieser Bildungen zum führenden und dem Gegenthema anzugeben, ohne das Werk selbst in seinen Einzelstimmen und Takt für Takt abzudrucken? Wer den Kerngedanken sich zu eigen gemacht hat und den Kontrapunkt beherrscht, wird ohne allzu viele Mühe die technische Seite des Satzes sich erschliefsen können. Aber damit ist, wie schon früher hervorgehoben, für die innerste Wertung der Fuge nur wenig geschehen, deren eigentümliche Bedeutung gerade darin beruht, dafs Beethoven die starre Form gezwungen hat, Trägerin seines individuellen Willens und Gefühles zu sein.

Nach dem zuletzt erwähnten Abschlusse in A dur setzt in

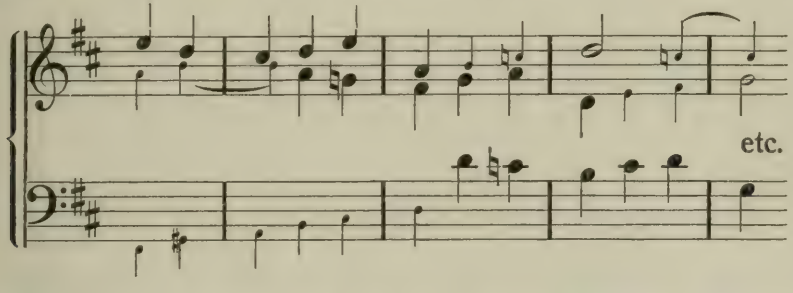
wunderbarst wirkendem Gegensatze zu jenen kraftgeschwellten Linien eine Episode in D dur ein, die zum schönsten gehört, was Beethoven geschaffen. Sie ist eine Fuge im kleinen, unendlich lieblich in ihrem Ausdrucke und voll feiner harmonischer Züge. Sie beginnt auf der Dominante, dann trübt sich die harmonische Färbung nach und nach, und schliefslich erreicht der Zwischensatz mit dem modulatorischen Übergange nach der Tonart der kleinen Oberterz, F dur, den auch äufserlich durch den Wechsel der Vorzeichnung kenntlich gemachten Anschlufs an das Hauptthema. Über das Intermezzo ist noch beizufügen, das sein Motiv:



aus dem Fugenthema:

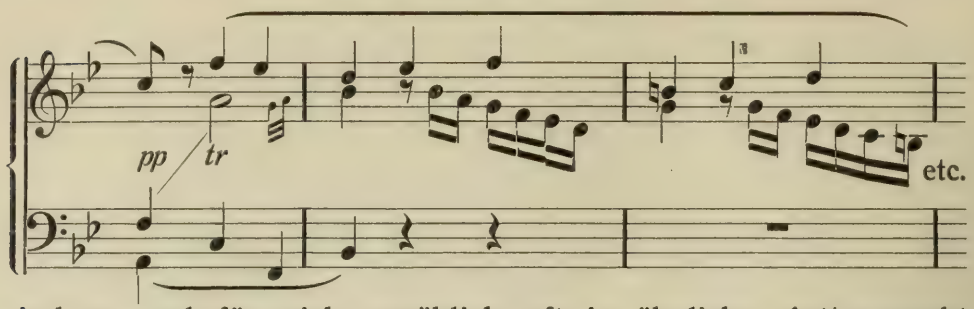


selbst geworden ist. Man wird unschwer die Engführung bemerken:

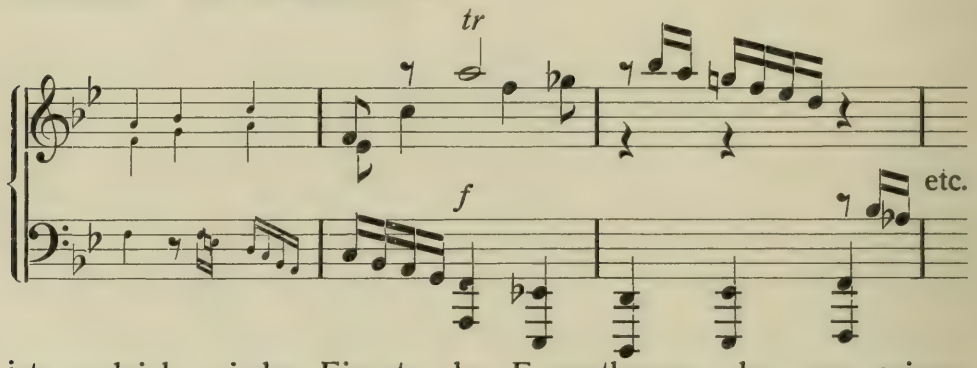


und sehen können, wie das kurze Thema späterhin Mittel- und Unterstimme beeinflufst.

Mit dem zuletzt erwähnten Übergange nach F dur verknüpft sich der weitere nach B dur. Gleichzeitig beginnt eine neue Durchführung. Die Kombinationen, die Beethoven hier vorgenommen, mit dem Thema selbst das ihm entstammende Motiv der D dur-Episode zu verknüpfen:



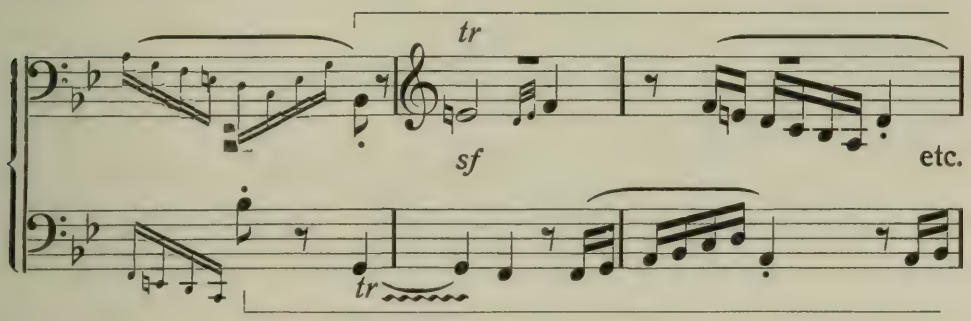
sind an und für sich unzählich oft in ähnlicher Art gemacht worden. Aber wiederum ist zu sagen: wie erstaunlich grofs war doch die Künstlerkraft des Meisters, dafs sie es verstand, den Eindruck auch dieses Abschnittes als eines zunächst aus Verstandesarbeit gewordenen völlig zu verwischen! Das Fugenthema wird hier nicht in seiner ganzen Ausdehnung verwendet. Vom vierten Takte ab antwortet die Unterstimme, während die Oberstimme den Gang der Mittelstimme nach zwei weiteren Takten nachahmt. Ihr Abschlufs auf f:



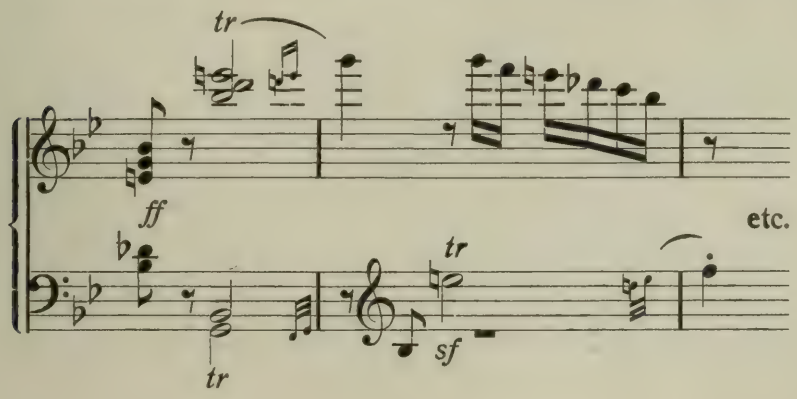
ist zugleich wieder Einsatz des Fugenthemas, das nun seinerseits durch die Mittelstimme teilweise nachgeahmt wird, während die Unterstimme das früher berührte, hier aber erweiterte Motiv in Viertel-Tönen bringt.

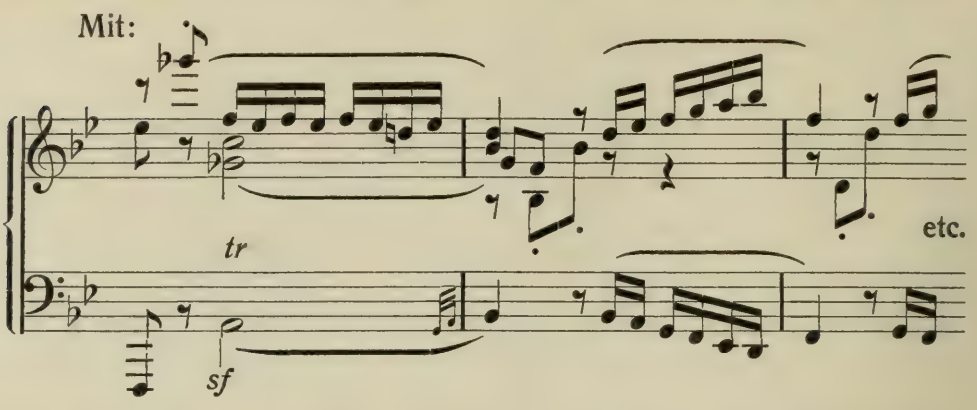
Damit hat eine abermalige Durchführung des Themas begonnen, die an und für sich leicht zu verfolgen ist. Wir wissen, dafs es bei der Analyse Beethovenscher Werke vorwiegend aus zwei Gründen überaus notwendig ist, auch scheinbare Kleinigkeiten nicht aufser acht zu lassen: einmal wegen des Meisters erstaunlicher Kunst der thematischen Arbeit, und dann weil Beethoven, wenn er nicht gegensätzliche Bildungen in jähem Wechsel

der Stimmung urplötzlich einführt, sie sorgfältig durch zuerst nur nebenbei erscheinende rhythmisch prononcierte Motive oder Umformungen von Motiven oder Motiv-Teilen vorzubereiten pflegt. Hier ist es der im letzten Beispiele angegebene synkopierte Einsatz der Mittelstimme ebensowohl wie der in majestätischer Gröfse einherschreitende dröhnende Gang der Bafsschritte, welche die kommende Steigerung des Satzes ahnen lassen. Wir nähern uns damit den abschliefsenden Abschnitten des in erhabener Konzeption und riesenhafter Ausführung einzig dastehenden Satzes. Der nächste Einsatz bringt eine höchst interessante Engführung des Themas in gerader und Gegenbewegung:



Der Satz entfaltet sich darnach immer freier und gewaltiger, die Beziehungen zum Thema werden weniger bemerkbar, bis es in der »Stretta« wiederum deutlich in die Erscheinung tritt:

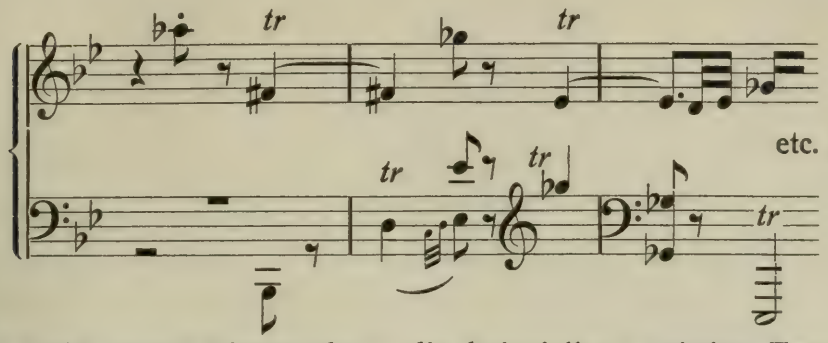




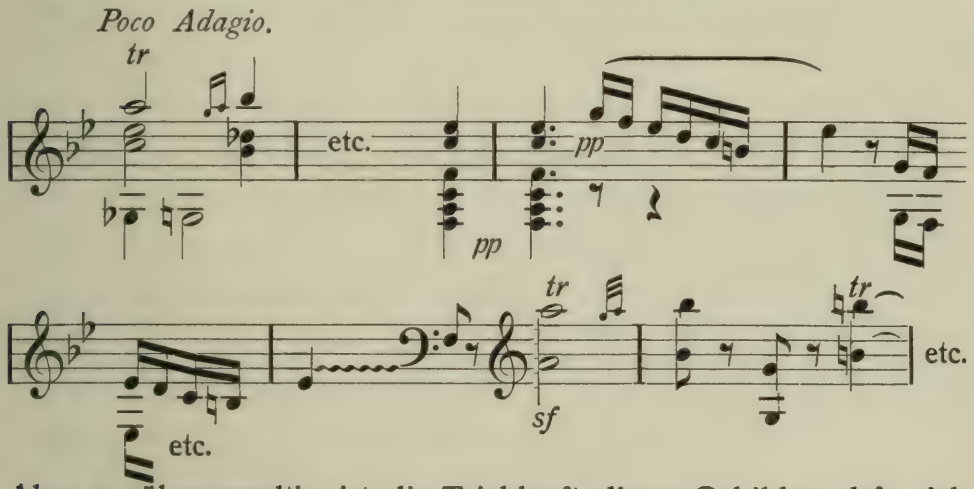
beginnt einer der interessantesten Teile der Fuge, welcher die thematische Bewegung in gerader und entgegengesetzter Fassung bringt. Die Beziehungen der einzelnen Motive zum führenden thematischen Materiale sind gerade in diesem Abschnitte leicht zu verfolgen, in dem sich die Energie des Ausdruckes immer gewaltiger hebt.

So sehr überall im Finale die kontrapunktische Arbeit ins Gewicht fällt, so erscheint sie doch nicht in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Vielmehr tritt das poetische Element, von dem Beethoven gesprochen, von einigen wenigen Stellen vielleicht abgesehen, in den Vordergrund. Baut sich der ganze Satz in ununterbrochener Steigerung bis zu seinem gewaltigen Ende auf, so ist diese mit nichten nur eine formale, eine, die nur durch unausgesetzt erhöhte Verwendung technischer Kunstmittel erzielt wird. Im Gegenteil ist immer der Endzweck des ganzen Gebildes zu erkennen, alle kontrapunktischen Figuren und Manieren individuellem Ausdrucke dienstbar zu machen.

Die auf den zuletzt berührten Einsatz folgenden Abschnitte der Fuge, in denen eine fortwährende Bezugnahme auf den thematischen Kerngedanken herrscht, bieten dem Verständnisse um so weniger Schwierigkeiten, als sie zum grofsen Teile in freie Bildungen ausmünden. Das Auftreten dieser Anhänge:



kann nicht weiter überraschen: die beispiellose geistige Eruption des Satzes muſs Folgeerscheinungen nach sich ziehen. Um den letzten, kraftvollsten Eindruck zu erzielen, macht Beethoven gegen den Schluſs hin, wie oft in solchen Fällen, von dem Mittel der Tempo-Änderung, mit welcher sich die schon vorher erschienene geringere dynamische Betonung verbindet, Gebrauch. Pianissimo tritt darauf im ersten Tempo das zweite Motiv des Themas ein, wird durch die tiefere Oktave verstärkt und setzt sich in einen breiten und machtvoll zur Tiefe stürzenden Gang um, dessen Abschluſs in den Kopf des Themas zurückführt:



Aber so übergewaltig ist die Triebkraft dieses Gebildes, daſs sich nun nochmals ausweichende Takte, immer von erstem Motive beherrscht, anschlieſsen müssen, so daſs eine Reihe markiger Terzschritte entsteht, welche die das Finale beendende Kadenzierung ablöst.

Wir sagten schon: jeder Versuch einer schriftlichen Analyse

der Fuge mufs mangelhaft ausfallen; auch nur die Mehrzahl der thematischen Beziehungen und Andeutungen zu registrieren, ohne fortwährend Beispiele zu Hilfe zu nehmen, ist, will man nicht Bogen über Bogen füllen, undenkbar. Die hauptsächlichsten Punkte, die bei der Zergliederung des Satzes beachtet werden müssen, sind aber wohl dargelegt worden. Am leichtesten liefse sich eine genaue technische Darlegung des Satzes in Verbindung mit seinem Abdrucke geben; sie hätte freilich den Nachteil, dafs der Text den kleineren, die Erklärung den gröfseren Teil des Raumes in Anspruch nehmen müfste.

Die Beurteiler haben allesamt die Ausnahmestellung, welche das gewaltige Werk in der Klavierliteratur behauptet, anerkannt. Aber da keiner den Versuch einer ins einzelne gehenden Zergliederung gemacht hat, so sind ihre Angaben von wenig Wert. Mit Ausdrücken eines überwallenden Paroxysmus wie: »Klavier-Chimborasso«, »Pianoforte-Heroide«, wie sie Lenz gebraucht hat, ist nichts gesagt, ganz abgesehen davon, dafs sie im Hinblick auf die Sonate selbst geschmacklos und trivial erscheinen müssen. Es hält ja allerdings schwer, sich angesichts dieses einzigartigen Werkes vor solchen Äufserungen zu bewahren, aber gerade bei dieser Schöpfung, deren Ausdrucksvermögen sich von Anfang bis zu Ende in der gewaltigsten Weise steigert und eine geradezu unendliche Reihe der aus verschiedenartigsten Stimmungen geborenen Empfindungen weckt, gerade bei dieser Schöpfung empfiehlt es sich, mit den Attributen haushälterisch umzugehen, will man sich mit der armen menschlichen Sprache nicht ausgeben.

Wird die Sonate im allgemeinen als ein nicht verständliches Werk bezeichnet, so liegt das offenbar daran, dafs sie so wenig zu Gehör gebracht wird. Dem Durchschnittsspieler ist sie nicht zugänglich, in der Familienmusik wird niemals Raum für sie sein. Wer das Werk damit genügend zu charakterisieren meint, dafs er es gelehrt und konstruiert nennt, zeigt damit nur, dafs er es ganz und gar nicht kennt. Die rein kompositorische

Technik in ihm ist im höchsten Maſse vom Leben spendenden Quell einer reichsten Fantasie befruchtet, und die Form der Fuge ist nicht Zufall oder launische Willkür, sondern letzte Folgerung des Beethovenschen Kunstschaffens. Freilich wird man die Fuge, um auch das zu betonen, nicht als typisch und mustergiltig hinstellen dürfen. Was ein groſser Geist, der im härtesten Lebenskampfe gestählt ist und sich durch ihn und unvergängliche Werke zu einer festgegründeten Welt- und Kunstanschauung durchgerungen hat, erschafft, das wird, wenn es in solchem Maſse von subjektiven Zügen durchsetzt ist, wie die Schöpfungen Beethovens im allgemeinen und die Bdur-Sonate im besonderen, niemals eine allgemein verbindliche Norm abgeben können.

Erst in Beethoven hat Bach seinen wahren Fortsetzer gefunden, und Beethoven hat weder im eigentlichen noch im übertragenen Sinne Schule gemacht. Die Berechtigung, mit der das Werk seinen Platz in der Literatur behauptet, ist eine rein subjektive. Der Musiker, der versucht haben würde, an dem künstlerischen Resultate von Beethovens Lebensarbeit anzuknüpfen, ohne denselben inneren Entwicklungsgang durchgemacht zu haben, wäre zur bloſsen Kopie oder zur Karikatur gelangt.

Es ist durchaus nicht müſsig, zu fragen: würde Beethoven die Sonate wohl ebenso vollendet haben, wäre ihm sein Gehör erhalten geblieben? Die Frage ist darum nicht müſsig, weil sich mancherlei Anzeichen dafür finden lassen, daſs in den letzten Jahren seines Schaffens des Meisters Sinn für die Realität klanglicher Wirkungen ebenso wohl wie für die Möglichkeit der technischen Ausführbarkeit ganzer Abschnitte nicht unbeträchtliche Einbuſse erlitt. Als solche Stellen sind die zu bezeichnen, welche teilweise auch den weitestgehenden Forderungen der Euphonie nicht genügen, solche, welche höchste Höhen mit Tieflagen verbinden und dadurch auffallende Leerklänge erzeugen, Stellen endlich, welche durch ihre Massigkeit direkt nach Instrumentierung zu rufen scheinen. Vielleicht darf gerade hierin der

Grund gefunden werden, weshalb Beethoven sich bald nach Vollendung der letzten Klavier-Sonate ganz von dem Instrumente lossagte. Für die tonalen Vorstellungen, die damals in ihm lebten, reichte es nicht mehr aus.

Mag der kritisch nachprüfende Verstand da und dort es vielleicht auch wagen dürfen, an der B dur-Sonate einzelne Ausstellungen zu machen, was wollen sie besagen im Hinblicke auf das ganze Werk! Nur ehrfurchtsvolle Bewunderung geziemt uns da, und die Pflicht, durch eifrigstes Arbeiten den Sinn des Werkes in allen seinen Teilen zu erschliefsen. Denn auch hier webt sich jede Linie und jeder Klang zu einer vollendeten Einheit zusammen, zu einem Werke, das sich als künstlerischer Niederschlag machtvollsten seelischen Ringens bis zum triumphierenden Ende darstellt.

Opus 109:
Sonate in E dur.

Die Sonate in B dur, die wir im voraufgegangenen Abschnitte behandelten, entwickelte eine geistige und materielle Machtfülle, die unendlich weit über das hinaus geht, was dem Gebiete der Tonkunst bis zu Beethovens Tagen zu eigen war. Bemerkten wir in der ersten der fünf letzten, der A dur-Sonate, ein Vorwalten kontemplativer Beschaulichkeit, das im abschliefsenden Satze frischer Lebensregung Raum gab, so ist in der B dur-Sonate, vom Adagio abgesehen, alles erfüllt von höchster Energie. Ein gewaltiges Ringen mit dem Stoffe, aber auch ein Bändigen des Stoffes! Auch die strenge polyphone Arbeit, an sich ein Zeichen des Wirkens nach innen, wird hier durch das Hinzutreten scharf geprägter subjektiver Momente dem Ausdrucke kräftigen Strebens und Voranschreitens, jenem Zuge in Beethovens künstlerischem Charakterbilde dienstbar gemacht, den wir mehrfach als aktive

Tendenz bezeichneten. Aber daneben im Adagio ein völliges Abwenden von dieser nach aufsen — nicht äufserlich — wirkenden Kraft, eine selbst für Beethoven, den gewaltigsten Künder inneren Lebens und Schauens, ungewöhnliche Vertiefung der Empfindung und eine gänzliche Abkehr von allem, was äufseren Sinnen fafsbar ist. Ein hoher Mut, der in seinem starken Selbstbewufstsein eine Welt umspannt, und abgrundtiefer Schmerz haben gleichmäfsig an der Sonate gewirkt. Seit Beethoven zum Manne geworden, hatte ihm das Leben diese gegnerischen Gefühle mehr und mehr gesteigert. Das Resultat dieses unausgesetzten Einwirkens gegensätzlicher Elemente war die Richtung auf das Transcendente, die wir im »letzten« Beethoven immer mehr zum Durchbruche kommen sehen, jenes tiefst verinnerlichte Sein, das sich nur dem hingebend lauschenden und mit des Meisters Kunst durchaus Vertrauten zu erschliefsen vermag, jene völlige Abwendung von allem und jedem, was noch an konventionelles Musikschaffen erinnern kann.

Auch die Betrachtung der drei letzten Klavierdichtungen Beethovens, deren Opus-Zahlen sich ununterbrochen folgen, wird uns von diesem geheimnisvollen inneren Leben des Meisters und von der übersinnlich verklärten Erhabenheit, Schönheit und Tiefsinnigkeit seiner Musik Kunde geben.

Mehr als zwei Jahre waren seit dem Erscheinen der B dur-Sonate vergangen, als sein 109. Werk ans Licht trat. Der Titel der ältesten, im November 1821 erschienenen Ausgabe lautet: »Sonate für das Pianoforte componirt und dem Fräulein Maximiliana Brentano gewidmet von Ludwig van Beethoven. 109tes Werk. Eigenthum des Verlegers. Berlin, in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.«

Aus der »Allg. Mus. Ztg.« war eine Notiz in die Wiener Blätter gelangt, derzufolge Beethoven, mit der Bearbeitung schottischer Lieder beschäftigt, für eigenes Schaffen gänzlich abgestumpft erschien. Schindler erzählt uns, dafs dem Meister derlei

Angaben über seine vermeintliche geistige Erschöpfung viel Vergnügen bereiteten. Er liefs es nicht an Äufserungen des Inhaltes fehlen, die Welt würde bald eines anderen belehrt werden. Ob jedoch die mitgeteilte Zeitungs-Nachricht, wie sein Amanuensis meint, in der Tat geeignet war, Beethoven den Impuls zu neuen Schöpfungen zu geben, darf billig bezweifelt werden. Schindlers weitere Angaben mögen hier noch mit einem Worte berührt sein. Er sagt, dafs Beethoven, im Spätherbste von seinem Sommeraufenthalte in Mödling zurückgekehrt, wo er »in gewohnter Weise bienenartig Ideen eingesammelt« hatte, sich an den Schreibtisch setzte und die drei Sonaten Opp. 109, 110, 111 »in einem Zuge« niederschrieb, wie er sich in einem Briefe an den Grafen Brunswick ausdrückte, um den Freund über seinen Geisteszustand zu beruhigen. Schindler gibt weiter an, dafs die E dur-Sonate 1822 erschienen sei, die beiden anderen aber erst im folgenden Jahre. Die tatsächlichen Angaben in diesem Berichte sind falsch und korrigieren sich nach dem oben gesagten von selbst. Dafs auch die Äufserung von der in einem Zuge geschehenen Niederschrift der Sonaten nicht wörtlich zu nehmen ist versteht sich von selbst.

Nach den von Nottebohm mitgeteilten Skizzen finden sich die ersten Aufzeichnungen zu Opus 109 im ersten Hefte einer Reihe von Skizzenbüchern, die den Jahren 1819—1822 angehören. Aus der der gedruckten Form schon sehr nahe kommenden Fassung des zweiten Satzes hat Nottebohm geschlossen, dafs dieser schon in einem früheren, verloren gegangenen Hefte der Entwürfe begonnen worden sei.

Die Empfängerin des Werkes war die Tochter von Franz Brentano und seiner Gattin Antonie, geb. von Birkenstock. Brentano war auf Bitten seiner Frau aus seiner Heimatsstadt Frankfurt a/M. nach Wien übergesiedelt und durch Birkenstocks mit Beethoven bekannt geworden. Der Verkehr des Meisters mit diesen neuen Freunden, die er einmal »zwei der edelsten Men-

schen der Welt« nennt, führte auch zu seiner Bekanntschaft mit Bettina von Arnim, Brentanos Schwester. Kaum hat Beethoven anderen Freunden gegenüber Töne von gleicher Innigkeit und tiefer herzlicher Zuneigung gefunden. Der Brief, mit dem er die Sonate an Maximiliane[1]) schickte, der, »seiner kleinen Freundin«, er schon 1812 das einsätzige B dur-Trio gewidmet hatte, verrät dies Verhältnis deutlich genug. Der vom 6. Dezember 1821 datierte Brief lautet:

»An Maximiliane v. Brentano —

Eine Dedication!!! — nun Es ist keine, wie d. g. in Menge gemifsbraucht werden — Es ist der Geist, der edle u. bessere Menschen auf diesem Erdenrund zusammenhält, u. den keine Zeit zerstören kann, dieser ist es, der jetzt zu ihnen spricht, und der sie mir auch in ihren Kinderjahren gegenwärtig zeigt, eben so ihre geliebten Eltern, ihre so vortreffliche geistvolle Mutter, ihren So von wahrhaft guten und edlen Eigenschaften beseelten Vater, stets dem wohl seiner Kinder eingedenk, u. so bin ich in dem Augenblick auf der Landstrafse — u. sehe sie vor mir, u. indem ich an die vortrefflichen Eigenschaften ihrer Eltern denke, läfst es mich gar nicht zweifeln, dafs Sie nicht zu Edler Nachahmung sollten begeistert worden seyn, u. täglich werden = nie kann das Andenken einer edlen Freundin in mir erlöschen, mögen Sie meiner manchmal in Güte gedenken —

leben sie herzlich wohl, der Himmel segne für immer ihr u. ihrer aller Daseyn. herzlich u. allezeit ihr Freund Beethoven.«

---

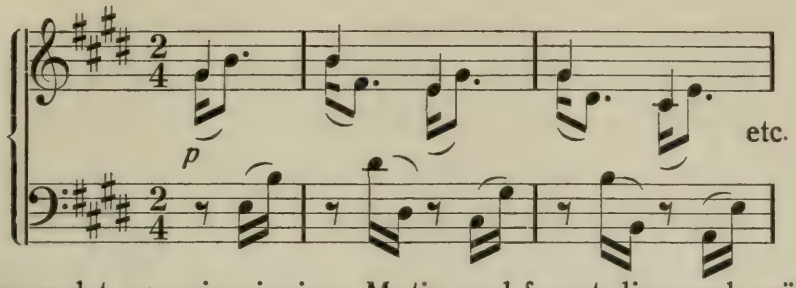
[1]) Sie hat später einen Herrn von Blittersdorff geheiratet. Vgl. den Aufsatz: »Ein Brief Beethovens« in »Die Grenzboten« 1867. I. Sem. 2. Bd. S. 100 ff. Dazu vgl. Kalischer. Neue Beethovenbriefe. Berlin, Schuster & Löffler, 1902. S. 115 f. Warum Kalischer den Namen Plittersdorf (im Index steht »Plittendorf«) schreibt, weifs ich nicht. Offenbar ist der Gemahl Maximilianes doch ein Angehöriger der Familie, der als bekanntestes Mitglied der vormärzliche Staatsmann F. K. von Blittersdorf entstammt, der 1792 geboren wurde.

I. Satz.

Hatte sich Beethoven mit der B dur-Sonate insofern der geschlossenen Sonatenform wieder mehr genähert, als er einen ersten Sonatensatz und ein Adagio in sie eingeführt hatte, so entfernte er sich in der E dur-Sonate wieder um ein bedeutendes von der überlieferten Form. Das läfst besonders der Eingangssatz erkennen. Es ist ein eigentümliches, tiefbewegtes Gebilde, das Beethoven in ihm geschaffen; energisch-bestimmtes, kräftiges Tonspiel auf der einen, schmerzlich-aufzuckendes Gefühl auf der anderen Seite. Das bloſse Vorhandensein dieser Gegensätze würde, als den meisten Beethovenschen Schöpfungen in irgend einer Form oder Abstufung innewohnend, nicht genügen, den Satz zu charakterisieren. Es muſs, damit dies in genügender Weise geschehe, nachdrücklichst insbesondere darauf hingewiesen werden, daſs in der Sonate diese Gegensätze nicht nur unvermittelt nebeneinander treten, sondern auch in dieser Stellung verharren.

Reinecke will für den ersten Satz eine gewisse Ähnlichkeit mit der Sonatenform retten; er betrachtet die Takte 1—8 als Thema, und läfst das nachfolgende Adagio das zweite Thema repräsentieren, worauf bei Tempo I. die Durchführung beginne. Der zehnte Takt vor dem zweiten Adagio soll dann die modifizierte Wiederholung des ersten Teils bringen. Über diese Auffassung der Form lieſse sich streiten. Sicherlich ist die Form des ersten Sonatensatzes das ideale Schema gewesen, nach dem Beethoven, ohne jede bestimmte Absicht freilich, den Satz gegliedert hat. Es dürfte aber vielleicht mit Rücksicht auf seinen inneren Verlauf zweckmäſsiger erscheinen, nur die Takte 1—4 als eigentliches Thema, die sich anschlieſsenden Takte als dessen modulatorische Weiterführung und das »Adagio espressivo« mit H. von Bülow als freie Fantasie aufzufassen.

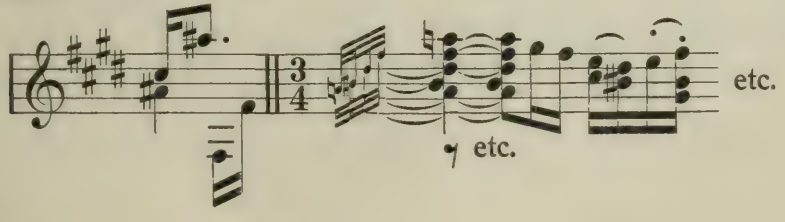
Der Hauptsatz beginnt in freudig-ernster Bewegung:



er verwendet nur ein einziges Motiv und formt dies auch während der ganzen Dauer der Vivace-Bewegung nur in geringfügiger Weise um. Wenn wir als thematischen Kerngedanken des Satzes die ersten vier Takte ansehen, so berechtigt uns dazu der Umstand, dafs Beethoven in ihnen die Bewegung des Satzes feststellt, durch die aufwärtsgehende Richtung des Abschlusses, mit dem er den Ausgangspunkt wieder erreicht, den Verlauf des ganzen Satzes andeutet und erst dann das dem Eingange eignende piano-Zeichen durch ein hinzugesetztes »crescendo« ersetzt. Damit wird der Beginn der Entwicklung der im Thema ruhenden Kräfte ebenso wie durch die modulatorische Weiterführung des herrschenden Motives angedeutet. Die Entwicklung selbst aber ist, wie der beibehaltene Rhythmus besagt, eine konstante und gleichmäfsige.

Die ganze Frage nach der formellen Gliederung des Themas erinnert uns an frühere, ähnliche Fälle: in der herkömmlichen Weise läfst sich eine solche in Beethovens späteren Werken nicht immer annehmen.

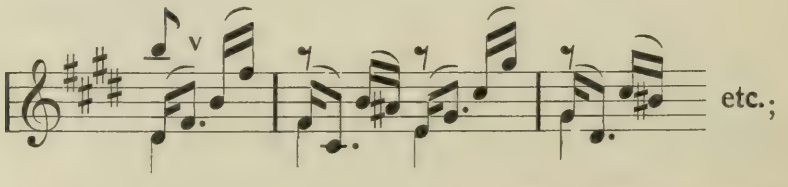
Die modulatorische Fortspinnung des Kerngedankens führt in kräftigem Aufschwunge auf die Dominante der führenden Tonart zu. Anstatt eines zu erwartenden Einsatzes in H dur setzt jedoch, das froh bewegte Treiben plötzlich unterbrechend, in langsamer Bewegung und auf der siebenten Stufe der Parallel-Tonart ruhend, ein neuer Gedanke ein:



Er wendet sich im zweiten Takte zur Tonika und erreicht im folgenden das milde H dur. Es ist besonders zu bemerken, daſs der Hauptsatz nicht zum Abschlusse gelangt; die Heftigkeit, mit der die leiterfremde Harmonie in scharfer Betonung jenen Abschluſs abschneidet, wirkt wie ein qualvoll ausgestoſsener Schmerzensschrei. Ihm folgt rasch die Ruhe der Resignation, und aus ihr resultiert auch hier jenes eigentümliche, fantastische Spiel, das sich in den weit geschwungenen Linien der Arpeggien-Gänge und ihrer Weiterbildungen zu erkennen gibt, jenes Spiel, das wir schon früher als ein absichtloses Schwelgen im Klange bezeichneten, und das bei dem sonst so straffen Gefüge von Beethovens Schöpfungen unendlich ergreifend auf den Hörer eindringt. Wer diese Arpeggien zu Bravour-Passagen miſsbraucht, zerstört ihre Bedeutung: es liegt in ihnen tiefes, seiner selbst unbewuſstes Sinnen, das scheinbar planlos weite Räume durchmiſst und sich in unendlicher Ferne zu verlieren scheint. Aber das ist nur ein kurzer Moment. Beethoven war kein romantischer Träumer, und so fehlt denn auch diesem Satze sichere Formengebung nicht; er nimmt (bei »espressivo«) eine mehr melodische Gestalt an, und die ruhige Gleichmäſsigkeit der abwärtsschreitenden Triolen lenkt durch den weit ausgesponnenen Skalengang von selbst in den führenden Gedanken des Einganges zurück.

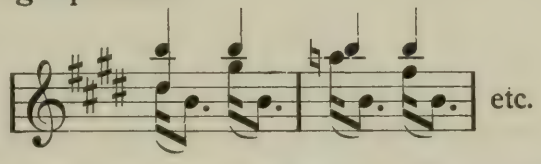
Es ist das alles von so zwingender Klarheit und psychologischer Folgerichtigkeit, daſs im Grunde genommen kein Wort darüber gesagt zu werden brauchte. Und dabei ist alles in wunderbarste Schönheit der Tonsprache gehüllt.

Mit dem H dur-Abschlusse, bei »Tempo I.«, beginnt der Durchführungsteil:



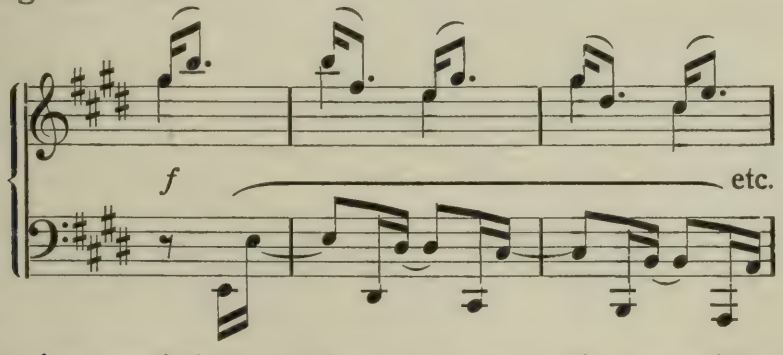
in ihm belebt sich der Ausdruck von Abschnitt zu Abschnitt.

Um den Sinn des Ganzen richtig wiederzugeben, ist es nur nötig, die einzelnen Perioden deutlich auseinander zu halten: die erste reicht bis zum Abschlusse in Gis dur und umfaſst sechs Takte, die zweite, viertaktige, bis zum tonischen Dreiklange von Dis dur. Von hier ab schwingt sich der Gedanke immer machtvoller auf. Nach vier Takten endet der Satz in H dur, nach weiteren vier Takten in Fis dur; dann folgt ein zweitaktiger Abschnitt und 4 viertaktige; 2 zweitaktige und endlich 2 eintaktige Perioden schlieſsen sich an. Man sieht, daſs Beethoven hier wiederum von uns längst bekannten Mitteln, den Ausdruck nach und nach und in strenger Folge zu beleben, Gebrauch gemacht hat. Die sich allmählich verkürzende Periodisierung würde den Ausdruck ins maſslose zu steigern geeignet sein, träte nicht auch hier wieder der Orgelpunkt:



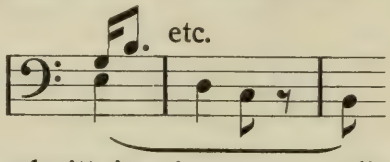
in der Oberstimme hemmend entgegen. Auch da offenbart sich wieder die gewaltige Willenskraft Beethovens, die sich nie vom Stofflichen bezwingen läſst. Dieser Abschnitt, der unmittelbar in den Hauptsatz zurückleitet, muſs selbstverständlich auch dessen Gestaltung beeinflussen. Das leicht bewegte Spiel des Beginnes hätte, ihm folgend, keinen Sinn mehr.

So tritt denn nun der Hauptsatz in charakteristischer Umänderung hier ein:



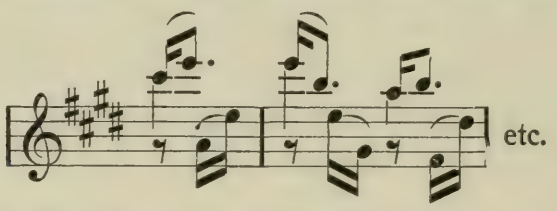
Insbesondere erscheint sein Ausdruck durch den gewaltigen, zur

Tiefe schreitenden Bafsgang gehoben. Das Thema selbst ist viertaktig im deutlich erkennbaren Sinne der oben gegebenen Auffassung gestaltet. Der nächste Abschnitt überträgt einen Teil der Bafslinie auf den Abschnitt e bis H; man beachte, dafs die Vorschlagsnote H motivische Geltung hat:

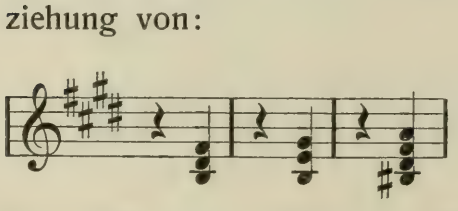


Dann kehrt der Abschnitt in einer gegen die erste Fassung veränderten Modulation wieder, und über die Dominante der führenden Tonart geht er korrespondierend zum ersten Teile nach fis moll, wo der zweite Gedanke einsetzt, und über C dur nach E dur. Damit ist der Forderung tonaler Einheit getreu den Vorschriften des Sonatensatzes Genüge geschehen. Wie die harmonischen Kontraste hier greller werden, so steigern sich auch die dynamischen Accente und die Arabesken schlingen sich weiter als im ersten Teile. Auf so geringem Raume ein so viel und mannigfach bewegtes Leben!

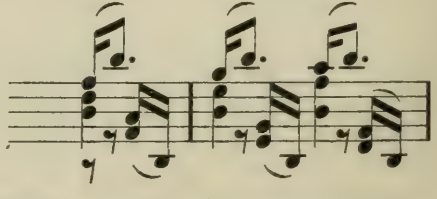
Mit dem zweiten »Tempo-primo« setzt die Koda ein:



Die Gliederung ist durchaus klar; das Motiv der ab- und aufwärtssteigenden Linie erscheint abwechselnd in der oberen, dann in der unteren Stimme; es bilden sich viermal zweitaktige Perioden, worauf ein kurzer Orgelpunkt auf H einsetzt. Die Beziehung von:

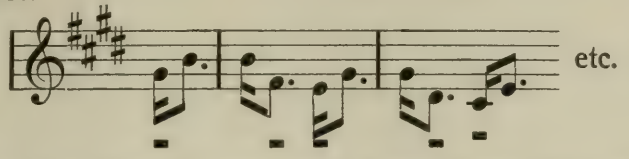


zu:



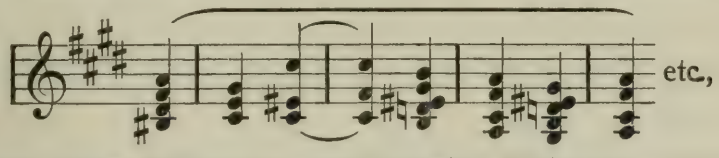
ist leicht zu erkennen. Diese Takte sind hervorgegangen

aus dem Skalenabschnitte, der in den Begleitstimmen zum Thema selbst:



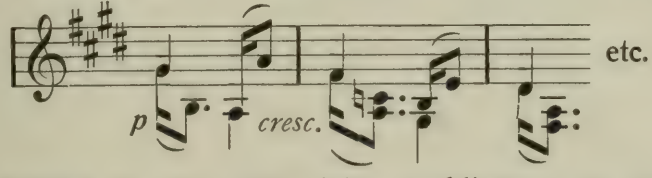
enthalten ist, wie denn überhaupt diese Töne im ganzen Satze eine grofse Rolle spielen. Vielleicht haben sie auch Einflufs auf die Gestaltung des Adagio gewonnen, in dem ja gleichfalls schrittweise Bildungen zu finden sind.

Die oben hervorgehobene rhythmische Weitung des Motives dient zur Vorbereitung des Eintrittes der Gesangs-Stelle:



einer jener überwältigenden, gefühlstiefen Bildungen, wie sie nur Beethoven zu schreiben vermochte, scheinbar wenig bedeutungsvoll, aber erfüllt von verklärter Hoheit des Ausdruckes, melodisch überaus einfach, aber in wundersamste Harmonienfülle getaucht.

Daran fügen sich die eigentlichen Schlufsanhänge:



Der Satz scheint in der Tiefe leise verklingen zu sollen, aber die treibende Kraft des Hauptmotivs, das sich zu gewaltiger innerer Unruhe gesteigert hat, ist zu grofs. Man wird auch hier, gegen den Schlufs hin, wieder die charakteristischen eintaktigen Abschnitte bemerken, die sich bald einstellen und den Satz bis zum Ende durchziehen. Das alles kündet kein eigentliches Resultat einer gedanklichen Entwicklung im Beethovenschen Sinne an, es ist vielmehr die Vorbereitung auf den nachfolgenden Satz, die sich in diesen kurzatmigen, in fliegender Hast sich folgenden Perioden zu erkennen gibt.

Von keiner Sonate Beethovens läfst sich schwerer sagen, worauf ihre eigentümliche Wirkung beruhe.

Epigrammatische Kürze eint sich — der Satz klingt paradox — mit Beethovens Vorliebe, im rhythmisch bewegten Klange zu verharren, seine Kunst polyrhythmischer Gestaltungskraft mit der Energie der Behauptung eines führenden Rhythmus. Der Satz beruht also in seiner Wirkung auf den ihn beherrschenden Kontrasten; aber die Erkenntnis dieser Tatsache verhilft uns allein nicht zum Verständnisse. Die Eigentümlichkeit der führenden Motive, der Zusammenschlufs aller zu einem abgerundeten Ganzen, der konsequente Aufbau, — alles das erst vermag im Vereine mit jenem den eigentlichen Klang- und Stimmungscharakter zu erschliefsen. Hier aber versagt die Kraft des Wortes wieder einmal vollständig.

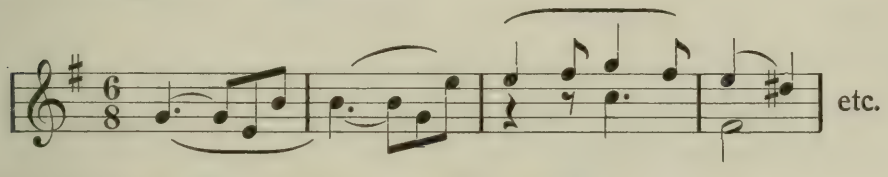
Der auffallende Dualismus des Gefühles, der den ganzen Satz durchweht, (man beachte auch die eigentümliche, zum unmittelbar voraufgegangenen stark gegensätzliche Tieflage des abschliessenden Akkordes) ist nur aus Beethovens damaliger zerrissener gemütlicher Stimmung zu erklären: so sehr er das Leben liebte, so sehr ihm die Freude an der Natur auch in späten Jahren treu blieb, ungemischt konnte er sie nicht mehr genieſsen. Die Last, die er sich dem toten Bruder zu Liebe mit dem Neffen aufgebürdet, lag zu gewaltig auf ihm. Von jetzt ab tritt das, was wir die Kampfnatur in Beethoven nennen können, mehr und mehr in den Hintergrund, und seine Psyche beginnt auf so weltfernen Pfaden zu wandeln, dafs wir oft nur ahnend ihren viel verschlungenen Gängen folgen können.

II. Satz.

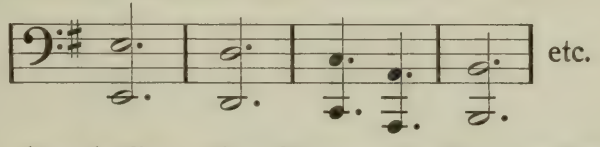
In den für den Abschlufs des ersten Satzes charakteristischen kurzen Periodenbildungen, der Art, wie zuletzt das Hauptmotiv aus der Tiefe zur Höhe hinansteigt, in dem plötzlichen Stocken der Bewegung und dem fragenden Ausklingen des Dreiklanges

am Schlusse des ersten Satzes liegen die Momente angedeutet, die ihn mit dem nachfolgenden »Prestissimo« verbinden. Dessen Art ist im höchsten Maſse leidenschaftlich und energisch, aber trotz des nagenden Unmutes, der den Satz ins Leben gerufen, zeigt sich in ihm nirgendwo ein Zerreiſsen oder übermäſsiges Dehnen der Form, was, wie man meinen möchte, grade hier nahe gelegen hätte. Im Gegenteil ist die formelle Gestaltung des Satzes eine überaus geschlossene. Zum Teile auch im Sinne der älteren Kunst.

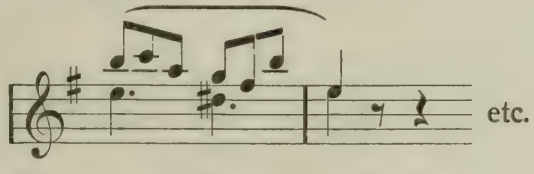
In mächtigem Ansturme beginnt der stürmisch-bewegte Satz, der zu Anfang das Aussehen einer homophonen Bildung hat; sie ist aber nur eine scheinbare, denn das durch die Dreiklangstöne aufsteigende Hauptmotiv:



und die gewaltige Gegenlinie des Basses:



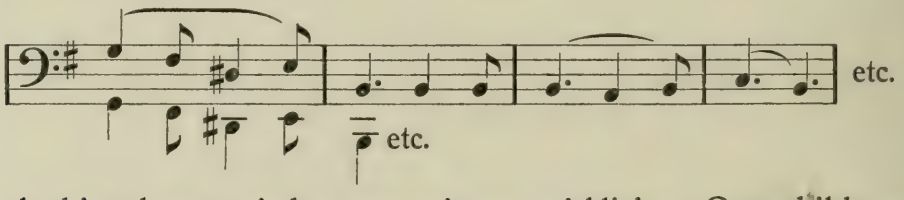
besitzen für den Aufbau des Satzes mindestens dieselbe Bedeutung. Die ersten acht Takte bilden eine durch den Dominantschluſs in der Mitte der Regel gemäſs geteilte Periode, für deren Ausdruck die mächtige Aufwärtsbewegung in den ersten Takten von Vorder- und Nachsatz ebenso bezeichnend ist, wie die kurze Umbiegung der Melodie am Schlusse jenes und die kraftvolle gegensätzliche Bewegung am Ende dieses:



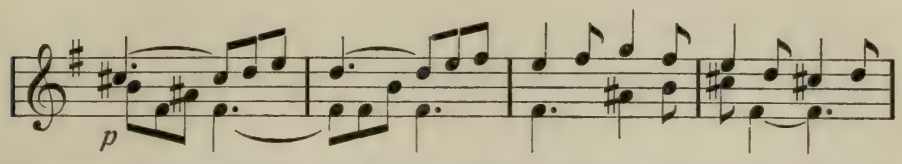
An diese erste Periode schlieſsen sich, rhythmisch aus ihr hervorwachsend, vier weitere Perioden von je vier Takten an, deren

beide erste ganz konform gebildet sind, während die beiden letzten einen Zusatz durch nachahmende Linien und synkopierte Bildungen in den Oberstimmen erhalten. Diese scheinbar nur geringen Hinzufügungen vermögen jedoch die Intensität des Ausdruckes bedeutend zu erhöhen. Im übrigen erfolgt jedoch keinerlei Vertiefung der harmonischen Färbung; wie zu Beginn des Satzes herrscht auch hier durchaus Hinwendung zur Dominante und Rückleitung zur Tonika. Es ist das selbstredend in der künstlerischen Absicht des Satzes begründet: der eine Gedanke beherrscht den Meister und er setzt sich immer fester in ihm. Um noch das eine anzufügen, läfst auch dieser Satz eine schon an anderer Stelle beobachtete Eigentümlichkeit in Beethovens Schreibweise erkennen: wenn ein Satz oder Satzteil von Motiven beherrscht wird, die durch Akkordtöne gebildet sind, so schliefst sich oft ein anderer an, der schrittweise Bildung der Motive bevorzugt. Das ist hier der Fall, wie ein Blick auf die erwähnten vier fast gleichlautenden Perioden zeigt: durch Zusammenziehung der Werte der Ober- und Mittelstimme entstehen gerade Linien.

Gegen die unruhige Hast des ersten Abschnittes tritt beschwichtigend der zweite Gedanke:



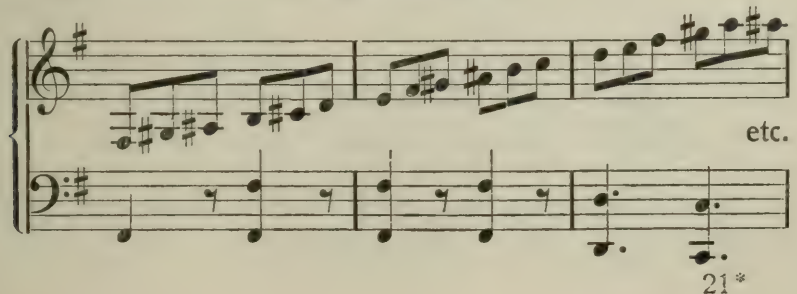
Auch hier kann wieder von einem wirklichen Gegenbilde zu jenem gesprochen werden. Die einstimmige Fassung wird bei der Wiederholung des Gedankens in' höherer Lage aufgegeben. So mächtig der beruhigende Ausdruck dieses Seitenthemas auch ist, so ist es doch für die Energie des ganzen Satzes überaus bezeichnend, dafs der Gedanke formell nicht abgerundet wird, sondern nach kurzer, achttaktiger Dauer in einen neuen Satz überleitet:



Damit beginnt die Wiederaufnahme der ruhelos voran treibenden Bewegung des Beginnes, und so grofs ist ihre Kraft, dafs Beethoven bei der modifizierten Wiederholung (Takt 5 ff.) den Satz dehnen und einige auf Takt 3 des Anfanges basierte Takte mit dem Rhythmus: ♩ ♪♩ ♪ einschieben mufs. Gleichzeitig wird der Orgelpunkt aufgehoben. Auch im folgenden Abschnitte:

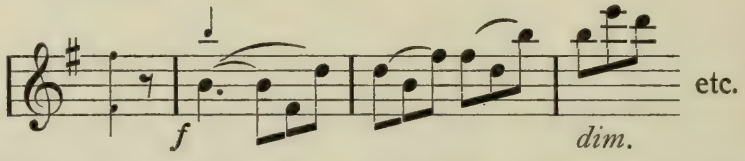
herrscht, durch ausgiebigen Gebrauch von Synkopen in seinem Ausdrucke wesentlich vertieft und verschärft, das führende Motiv der zweiten Periode. Hier beginnt zuerst die Modulation weitere Kreise zu ziehen. Man sieht, wie alle diese Erscheinungen innerlich zusammenhängen und sich gegenseitig bedingen: die Synkopationen, die reichere Harmonisierung, die unaufhaltsam vorwärts drängende Bafsfigur, die kurzen zweitaktigen Perioden.

Durch die gegen den Schlufs des Abschnittes hinzugefügte tiefe Stimme, welche sich in ausgehaltenen Notenwerten bewegt, wird die allmähliche Verlangsamung des Tempos des Satzes, aus dem nun die synkopierten Bildungen verschwinden, gleichzeitig aber auch ein möglichst kontrastierender Einsatz des nachfolgenden Abschnittes vorbereitet, der seinerseits durch breitere Linienführung und gefesteten Ausdruck zu dem voraufgegangenen Satzteile in bedeutsamen Gegensatz tritt:



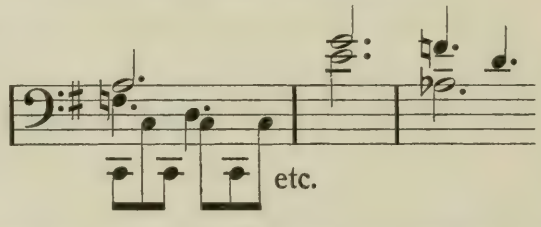
Der Abschnitt ist als Schlufssatz zu bezeichnen. Er steht im doppelten Kontrapunkte der Oktave, und beruht im wesentlichen auf Tonleiter-Abschnitten.

Der bisherige Verlauf des Satzes hat schon gezeigt, dafs er nichts mit einem Scherzo zu tun hat. Seine Form ist die des Sonatensatzes. Dafs der erste Abschnitt keinen vollständigen Schlufs hat, sondern dafs sein Abschlufstakt mit dem Beginne der Durchführung:

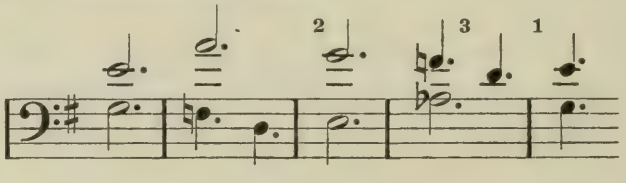


zusammenfällt, ist die leicht erklärbare Folge des unruhvollen Treibens, das ihn erfüllt.

In der Durchführung tritt das nunmehr in seiner ganzen Bedeutung für den Organismus des Satzes erscheinende Motiv des Basses bald ausschliefslich in den Vordergrund. In Takt 5 beginnt es in der Oberstimme und wird in der Oberquarte in Engführung wiederholt; die weiteren Beziehungen sind von selbst erkennbar. Mit vollem Rechte hat von Bülow bemerkt, dafs die Beethovensche Schreibweise:



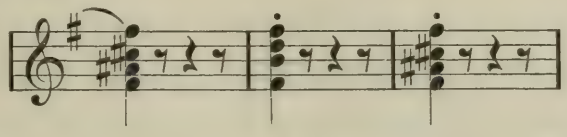
als eine Konzession an den Spieler anzusehen sei; Beethovens Intention war unzweifelhaft diese:



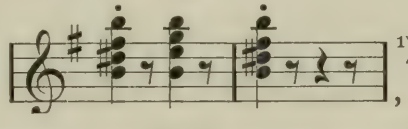
Gegen den Schlufs der Durchführung hin werden dem Motive die beiden ersten Takte genommen und eine neue, ab-

schliefsende Periode, die mit dem harten Dur-Dreiklange auf fis endet, gebildet.

Von hier aus:



kehrt der Satz sofort in den Anfang zurück. Der zuletzt im Beispiele angegebene Dreiklang ist der Dominantakkord der Dominant-Tonart des Haupttones und vertritt gewissermafsen deren Stelle. Man kann unschwer verstehen, weshalb Beethoven zu dieser auf den ersten Blick befremdenden Überleitung zum Hauptsatze kam, wenn man sich die leidenschaftlich überwallende Kraft des Satzes vor Augen hält; zu ihr würde die bedenkliches tonales Schwanken verratende Bildung:



wie sich die Ergänzung der Stelle etwa vornehmen liefse, nicht passen. Man darf die Stelle mit Bülow als Anakoluth auffassen, nur dafs freilich die mangelnde Folgerichtigkeit der Konstruktion nicht auch als ein Fehler, vielmehr im Sinne der künstlerischen Wirkung als eine durchaus notwendige und berechtigte Steigerung des Affektes verstanden werden mufs.

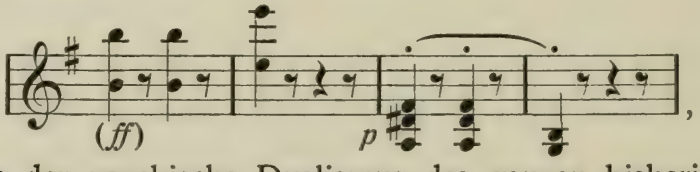
Das führende Thema erscheint nunmehr im doppelten Kontrapunkte der Oktave; hier beginnt der dritte Teil des Satzes. Die Oberstimme der zweiten Fassung des Themas, die ursprüngliche Bafsstimme, ist rhythmisch bedeutsam umgeformt worden, wodurch sich die Kraft der Diktion noch um ein bedeutendes gehoben hat. Takt 8 vom Beginne des dritten Teiles ab bildet den Abschlufs der ersten und den Anfang der zweiten Periode, welch letzere am Schlusse modulatorisch weiter geleitet wird. Man sieht, dafs Beethoven von dieser Art der Zusammenschweifsung

---

[1]) Schon in von Bülow's Ausgabe so angegeben.

zweier Perioden hier methodischen Gebrauch gemacht hat. Diese Kürze des Ausdruckes entspringt dem Grundwesen des ganzen Satzes.

In derselben Beziehung ist auch charakteristisch, daſs Beethoven weiterhin die ursprünglich auf das Thema folgenden Zwischenglieder überspringt und sofort in den Seitensatz überleitet. Dieser moduliert von C dur ausgehend nach G dur und ist in der umgekehrten Folge der ersten Fassung gestaltet: der unisone Gang folgt dem harmonisierten Thema. Weiterhin macht Beethoven von dem Mittel sequenzenartiger Weiterspinnung der ersten Hälfte des Seitenthemas Gebrauch und leitet darnach den Satz analog seiner ersten Fassung in den Schluſssatz über. Dieser beginnt in der Dominantart und endet im Haupttone. Aus dem Motive des Abschlusses bildet Beethoven das Ende des ganzen Satzes; nach einem kurzen retardierenden Momente (das Motiv ist, technisch betrachtet, selbstverständlich nur Anhang der Periode):



durch das der psychische Dualismus des ganzen bisherigen Verlaufes des Werkes für einen Augenblick wieder in die Erinnerung kommt, bilden sich zu den rhythmisch ebenen Gängen des erweiterten Basses des Schluſssatzes immer stärker anschwellende Akkorde, die zum Abschlusse des Prestissimo führen.

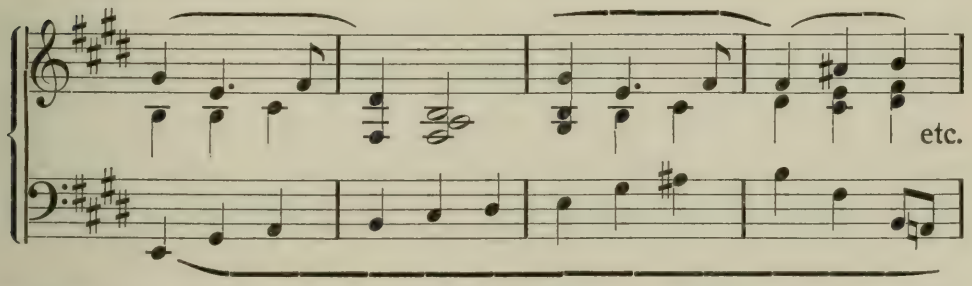
III. Satz.

Die Verbindung des zweiten mit dem dritten Satze ist durch den Entwicklungsgang des Prestissimo deutlich gegeben: sie geschieht durch die gefestete Art des Ausdruckes des energischen Schluſssatzes und insbesondere seines Anhanges. Das ist die Sprache ihrer selbst sicherer Kraft, die die Herrschaft über leidenschaftliches Ungestüm gewonnen, es ist die, wenn auch durch

voraufgegangenes Leid getrübte Sicherheit des Gefühles einer starken Natur. Dieser Sphäre des Empfindens ist der dritte Satz der Sonate entsprossen.

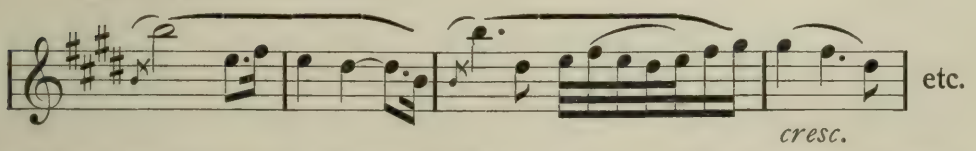
Die Variationen, die Beethoven als Schlufssatz über das Andante-Thema geschrieben hat, gehören zum bedeutungsvollsten und tiefsinnigsten, was er geschaffen, wie das Thema selbst zum schönsten und ausdrucksvollsten. Es ruht über ihm wie milder abendlicher Sonnenglanz, ein Ausdruck wahrhaft beglückenden Friedens des Gefühles und stille, ernste Heiterkeit der Seele.

Das Thema:



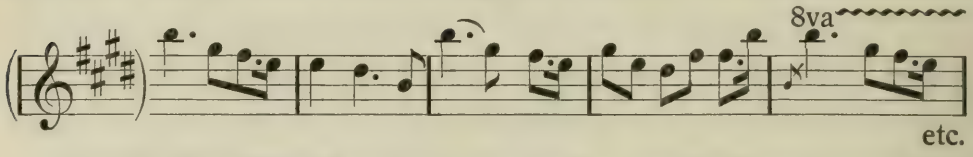
besteht aus einer sechzehntaktigen Periode, deren beide Hälften wiederholt werden. Charakteristisch für die überaus einfache Melodie ist die vorwiegend abwärts gehende Linienführung des Beginnes, gegen die der Anfang des Nachsatzes, der in wenig höherer Lage einsetzt, das nachdrücklich betonte h̄ als Gegenmoment geltend macht, während der Schluſs in den wundervollen, einfachen Arabesken der Arpeggien, verstärkt durch dynamische und harmonische Accente, einen kräftigeren Ton findet. Von besonderer Bedeutung für die Variationen ist die weitgedehnte Gegenmelodie zum Thema, die sich in den 4 ersten Takten des Basses findet.

Die erste Variation:

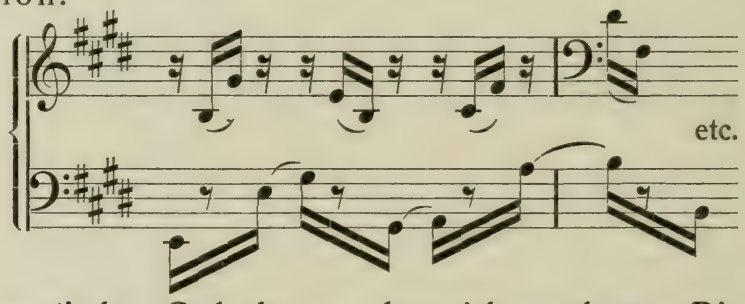


ist ein Gesang von überirdischer Schönheit und Empfindungstiefe. Wer den ganzen, nicht in Worte zu fassenden Reichtum dieser

Melodie genieſsen will, der braucht sich der Mannigfaltigkeit ihrer rhythmischen Kombinationen wohl nicht bewuſst zu sein; wer es aber ist, muſs darüber erstaunen, wie ein so vielseitiges Gebilde einen so wunderbar-einheitlichen Eindruck hervorrufen kann. Der Satz ist fast durchweg homophon gehalten. Im Sinne der älteren Variationenkunst wird er sich schwerlich als Veränderung des Themas bezeichnen lassen, so selbständig ist seine Linienführung trotz aller leicht nachweisbaren Beziehungen zu jenem. Wohl aber ist diese erste eine Variation im Sinne Beethovens: die Grundstimmung des Themas wird beibehalten, aber das ganze sowohl in harmonischer Beziehung, als dadurch, daſs die Oberstimme als zum Teil ausschlieſsliche Trägerin subjektiven Empfindens in Gegensatz zur bloſsen Begleitung tritt, was bei der Fassung des Themas selbst nicht der Fall war, in seinem Ausdrucke gesteigert; endlich kommt durch die gröſsere rhythmische Beweglichkeit ein Stimmungselement zum Vorschein, das dem Thema selbst fehlt. Die Skizzen[1]) zu den Variationen enthalten folgendes, das sich wohl auf die erste Veränderung des leitenden Gedankens bezieht:



Auch die Beziehungen der sehr eigenartigen zweiten Variation:

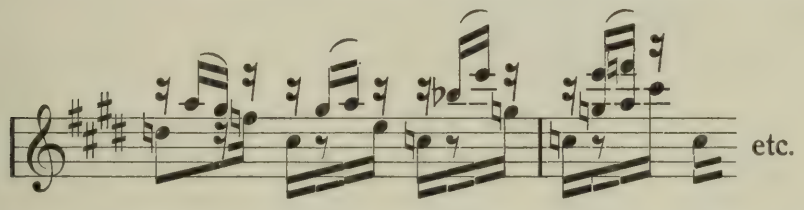


zum thematischen Gedanken ergeben sich unschwer. Die Gegenmelodie erscheint den Noten des Basses zugeteilt, während die Töne des eigentlichen Themas in der Variation eine weniger

[1]) S. weiter unten.

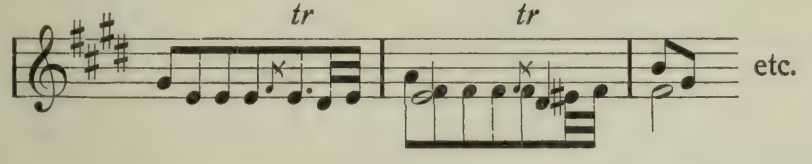
regelmäfsige Stellung einnehmen. Dadurch und durch den ferneren Umstand, das die unteren Töne die regelmäfsige Accentuierung aufweisen, rückt der Bafs in die vordere Stelle des Interesses. Das darf freilich durch die Wiedergabe nicht so auffällig gemacht werden, dafs die Oberstimme zu einer Art von Begleitung durch harmonische Füllnoten herabgedrückt wird: beide Stimmen durchdringen und ergänzen sich gegenseitig.

Dafs der harmonische Verlauf dieser zweiten Variation mit dem des Themas nicht übereinstimmt, ergibt sich durch einen einfachen Vergleich. Beethoven geht hier, während er dort den Vordersatz in H dur schliefst, in die Dominantseptimenharmonie von F dur und biegt dann um, in unisonem Gange über h nach E dur zurückkehrend. Was ist das doch für ein wundersames Gebilde, diese merkwürdigste aller Beethovenschen Modulationen:



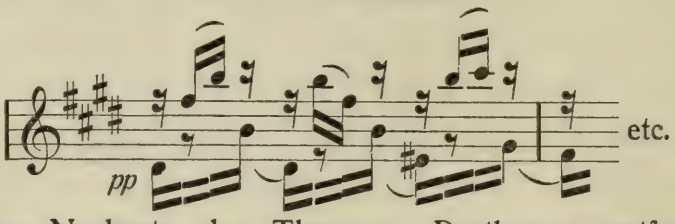
an deren wunderbaren und seltsamen Farbenzauber sich das Ohr erst nach und nach gewöhnen mufs.

Mit dem E dur-Dreiklange setzt ein viertaktiger Zwischengedanke:



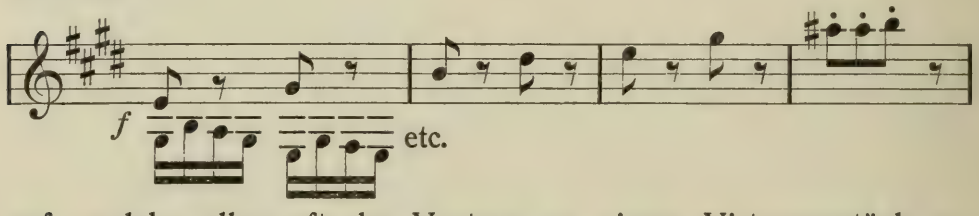
ein, dessen Ausführung einige Schwierigkeit bietet: es handelt sich darum, die Oberstimmen des Zwischensatzes als einen Zwiegesang erscheinen zu lassen, bei dem das durch den Triller verzierte Motiv nach je einem Takte von der zweiten Stimme ergriffen wird. Der nächste Abschnitt, der die Modulation nach H dur trägt, stellt sich als Variierung des voraufgegangenen dar,

wie die melodischen und harmonischen Beziehungen leicht erkennen lassen. Erst mit dem Abschnitte:



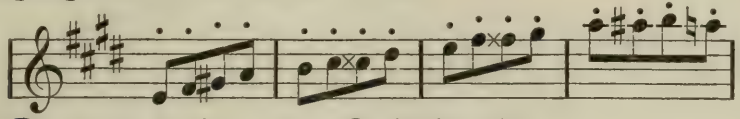
erscheint der Nachsatz des Themas. Beethoven entfernt sich jedoch schon im zweiten Takte wieder von ihm und führt die Figuren unabhängig weiter, so jedoch, dafs nach vier Takten wie beim Thema der Abschlufs in gis moll erreicht wird.

In kräftiger, burschikoser Frische und Keckheit tritt die dritte Variation:

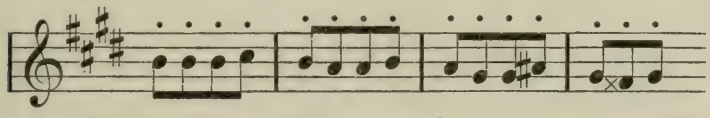


auf, welche allzu oft der Vortrag zu einem Virtuosenstück erniedrigt. Wir sind dem Zuge in Beethovens Wesen, der sich hier offenbart, schon manchmal begegnet, einem derben, urwüchsigen Humore, der uns an den Ton erinnert, welchen der Meister Zmeskall und Karl Holz gegenüber häufig anschlug. Er ist Beethoven mit Sebastian Bach gemein; man braucht nur an dessen gewaltige Goldberg-Variationen zu denken, um die Verwandtschaft zu erkennen; nur dafs freilich hier bei Beethoven von einer direkten Einwirkung volkstümlicher Kunst nicht gesprochen werden kann. Wohl aber wird man sich bei solchen Gelegenheiten ähnlicher Züge im Charakterbilde seiner grofsen Stammesgenossen, der Maler D. Teniers, J. Steen u. a. erinnern dürfen: auch in ihren unvergänglichen Schöpfungen ist oft ein derber und urwüchsiger Holzschuh-Humor lebendig. Die dritte Variation steht im doppelten Kontrapunkte der Oktave. In Bezug auf die Form ist weiter nichts zu bemerken, als dafs nach Durchführung des Vordersatzes (erste Hälfte) durch Ober- und Unterstimme das aus

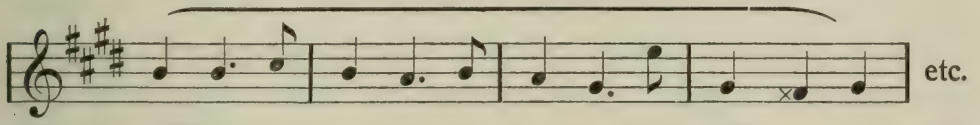
der Bafs-Linie gewordene Thema durch Hinzufügung melodischer Durchgangs-Noten erweitert wird:



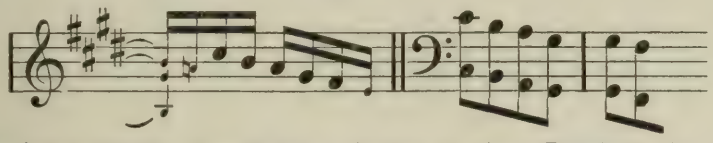
Dann setzt ein neuer Gedanke ein:



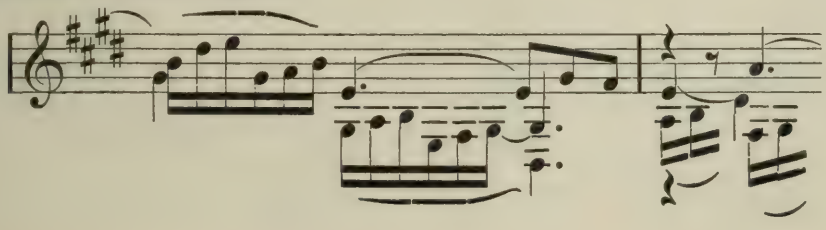
Man sieht es diesem übermütigen und, wenn man will, vielleicht etwas gassenhauerisch geratenen Gebilde zunächst nicht an, dafs es aus dem herrlichen melodischen Gedanken des thematischen Nachsatzes entstanden ist:



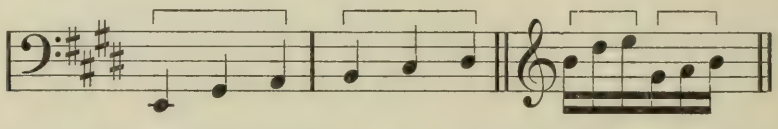
Stumpfer Philistersinn wird immer an derlei Dingen, wie wir ihnen auch noch weiterhin auf unserem Gange begegnen werden, Anstofs nehmen. Wer aber Beethoven kennt, der weifs auch, dafs dieser Zug nun einmal zu seinem innersten Wesen gehört. In all dem ausgelassen-fröhlichen Treiben hat Beethoven — so ist ihm die kontrapunktische Schreibweise geläufig — auch noch den Sinn auf grammatische Feinheiten des Ausdruckes gerichtet; man vergleiche daraufhin das Verhältnis von Ober- und Unterstimme im nachfolgenden Beispiele:



Der letzte Takt der dritten leitet in den Beginn der vierten Variation über, eines Kunstwerkes voll ernster Schönheit und erhabenster Tiefsinnigkeit:

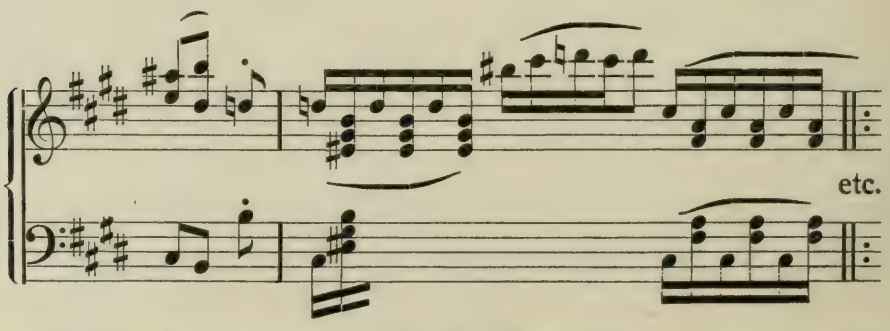


Das ist ein fortwährendes Fluten und Fallen gleicher Melodieteile, ein stetes sich verbinden und lösen, das den Hörer mit seltsamem Schauder füllt. Die erhabene Tiefe dieses Gebildes ist freilich nichts für den profanen Sinn; nur liebendem Suchen entschleiert es sich in stiller Feierstunde. Aber dann singt es ihm in seiner ganzen wunderbar verklärten Herrlichkeit entgegen. Auch hier hat der Baſsgang des Themas geholfen, die Figur zu bilden:



Die polyphone Verschlingung der Stimmen, welche sich durch die Imitation des Themas ergibt, ist leicht zu verfolgen. Sie ist, wie man sieht, nicht vollständig durchgeführt, insofern die das Motiv abschlieſsenden Achteltöne erst dort im Basse auftreten, wo die Oberstimmen, sich zum letzten Male nachahmend, erscheinen und aus dem Motive der Sechzehntel-Töne in wundervollster Steigerung eine unterbrochen empor quellende Linie hervorwächst, während die Unterstimmen den dritten Teil des führenden Motives (seinen Abschluſs: e-dis), der gleich darauf auch in der Oberstimme erscheint, in steter Folge (a-gis-fis e-cis-c) bringen. Man muſs sich diese Einzelheiten klar machen, um die vollkommene Einheitlichkeit des Satzes zu begreifen.

Nach dem H dur-Abschlusse der Wiederholung setzt in unvermitteltem Übergange:

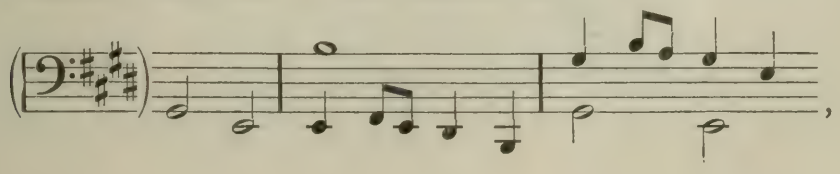


das unbegreifliche und in seiner Schönheit unfaſsbare klang-

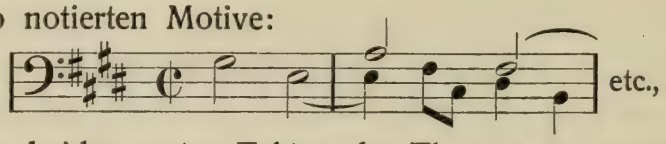
schwelgerische Spiel ein, das mit dem kleinen Nonenakkorde anhebt, sich auf tieferer Stufe wiederholt und in elementarem, wuchtigen Aufbäumen des Gedankens mit stärksten Accentrückungen zu dem erschütternden fortissimo-Einsatze des Hauptmotives führt, aus dem Beethoven jedoch wieder in die allen leidenschaftlichen Ungestümes entkleidete Sphäre des Beginnes zurückleitet.

Die fünfte Variation ist ein ganz prächtiges Stück, im Ausdrucke voll Lebhaftigkeit und urkräftiger Frische, geistreich konzipiert und in wundervoller plastischer Schärfe einheitlich durchgeführt. Man soll bei der Wiedergabe getreu Goethes freilich nicht überall passendem Worte: »Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor« nicht zuviel in das Werk hineinlegen. Wer das Hauptmotiv und seine Umkehrung erfafst und sich die Angaben von Bülows über die systematische Verwendung der verschiedenen Anschlagsgattungen zu eigen gemacht hat, der wird, wenn er überhaupt für derlei kräftige Sprache empfänglich ist, den Sinn unschwer treffen. Das massige polyphone Rüstzeug erdrückt diesen kraftstrotzenden Satz nicht nur nicht, es fliefst hier vielmehr trotz der kontrapunktlichen Gebilde alles so leicht, dafs der nicht fachkundige Hörer überhaupt nicht zum Bewufstsein irgend eines grammatisch-schwierigen Gefüges kommen kann. Einige wenige Bemerkungen über den Bau der Variation mögen genügen.

Ein sorgsamer Blick auf die Schreibweise der ersten Takte und besonders deren Oberstimmen läfst erkennen, dafs es sich hier nicht um die bei der Wiedergabe meist zu Gehör gebrachte sequenzenartige Weiterspinnung des charakteristischen, aus dem Thema übernommenen Terzenschrittes handelt. Es beginnt der Satz vielmehr mit dem in den Skizzen so:

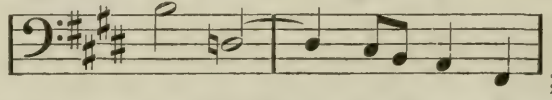


endgiltig so notierten Motive:

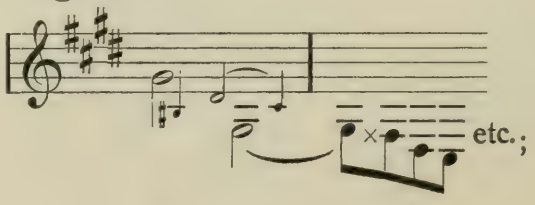


das aus den beiden ersten Takten des Themas gewonnen wurde; auf seiner zweiten Hälfte setzt die höhere Stimme ein, es in der kleinen Obersekunde nachahmend. Dasselbe wiederholt sich von h und cis aus, nur wird hier das Motiv nicht mehr in der Oberstimme durchgeführt, sondern erscheint weiterhin in den Unterstimmen. Dafs die Unterstimme des Beginnes die rhythmisch veränderte Umkehrung des ersten Teiles des Hauptmotives ist, erkennt man leicht. Bei dem ersten Abschlusse in der Mitte der Periode, dort, wo die Oberstimme sich in Vierteltönen bewegt, sind Anklänge an das Thema herauszuhören. Nach dem zweiten Abschlusse in Hdur (Takt 8) setzt das Hauptmotiv in der ersten Lage ein, von einem neuen, lebhaft bewegten Kontrapunkte begleitet. Diese Figurierung spielt im weiteren Verlaufe des Satzes eine wichtige Rolle. Nach zwei Takten erscheint sie in der Oberstimme; die Mittelstimme beginnt das Thema und spinnt seine zweite Hälfte fort, während die Unterstimme, die Figurierung aufgebend, die Umkehrung des Terzmotives weiterführt. So erscheint also hier die ursprüngliche scheinbare Oberstimme, die sich in den Takten 1—4 dem Ohre meist als eine ununterbrochene Linie bemerkbar macht, tatsächlich als eine solche.

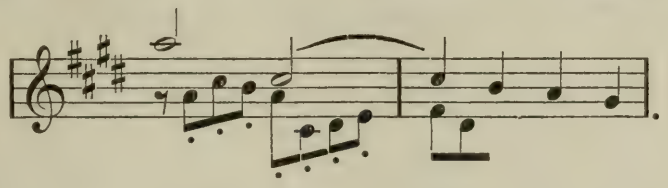
Weiterhin ist das Hauptmotiv in dieser Umbildung, immer von dem Kontrapunkte in Achteln begleitet, zu finden:



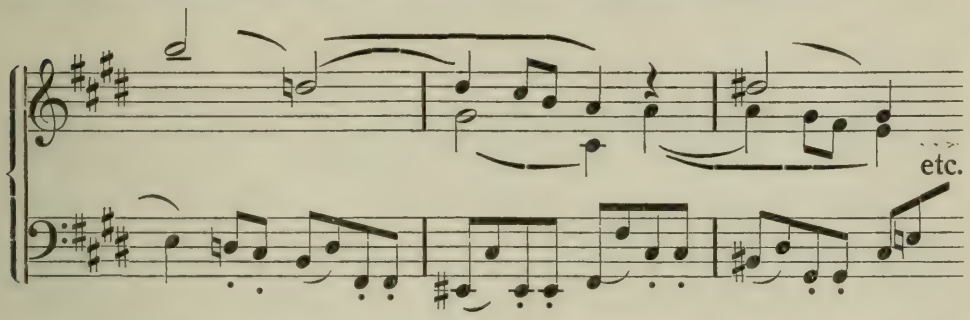
hier in der Mittelstimme (wie auch an anderen Stellen) melodisch und rhythmiseh abgeändert:



dann in der Oberstimme in abermaliger rhythmischer Umwertung:



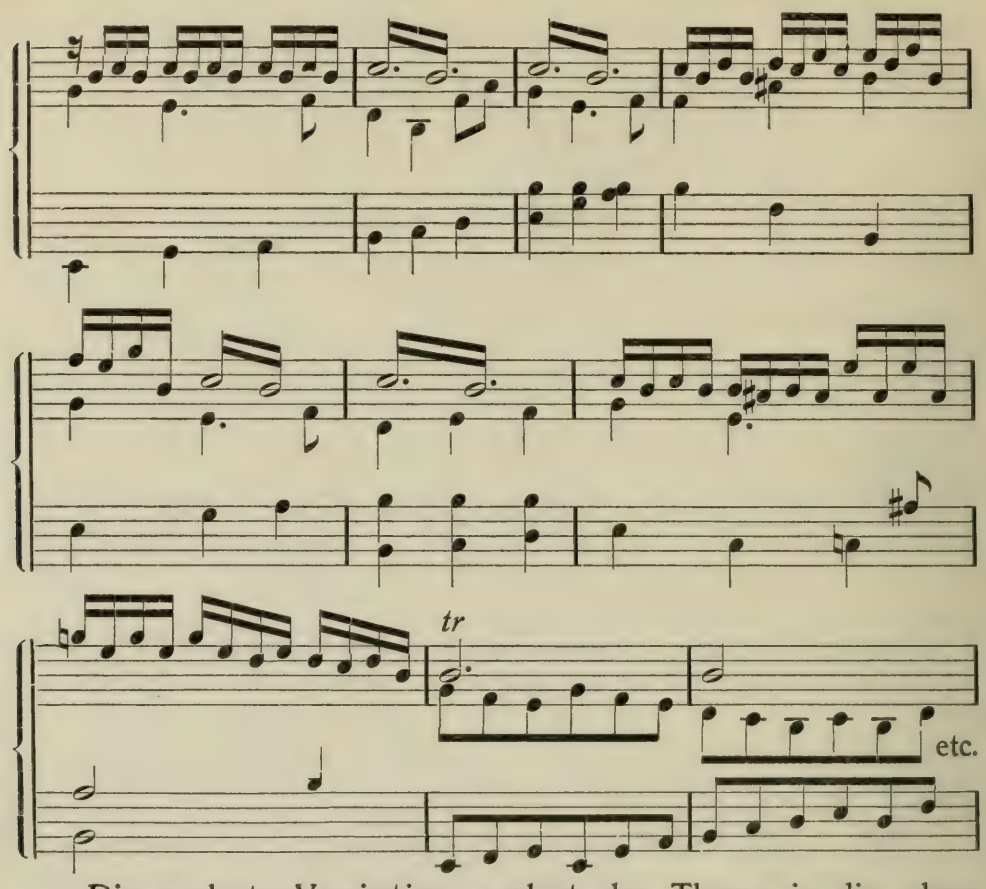
Dann tritt es in zwei Stimmen mit einem neuen, sich munter gebenden Kontrapunkte auf, bei dessen Ausführung man vielleicht am besten an den »blökenden« Fagottklang denkt:



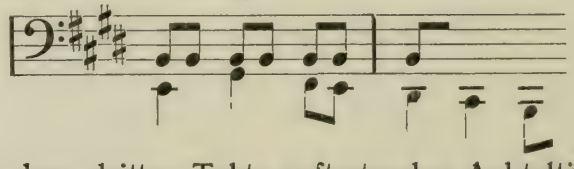
Alle diese Beziehungen zum Hauptmotive sind unschwer zu finden und brauchen hier nicht weiter verfolgt zu werden. Auf den Schluſs des Satzes und die Vorzeichnung: »p« resp. »sempre piano« ist besonders zu achten. Die Variationen sind durchaus nicht willkürlich aneinander gereiht, sondern eine ununterbrochene Kette von Sätzen, deren einer durch den anderen in irgend einer Weise psychologisch bedingt ist: entweder die Erweiterung des Stimmungsgebietes des vorhergehenden darstellend, oder aus ihm als Gegensatz der Stimmung herauswachsend.

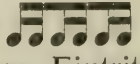
So leitet Beethoven auch hier durch den Verlauf der fünften in die sechste, die Schluſsvariation über, den freudig aufstrebenden Ton ihres Beginnes nach und nach dämpfend.

Nottebohm hat eine Skizze mitgeteilt, die das in der Variation frei in der Höhe schwebende $\overline{h}$ in der Verbrämung von Sechzehntel-Figuren zeigt. Ob die Skizze die ersten Anfänge der Arbeit an dem Satze überhaupt darstellt, muſs bezweifelt werden. Der Entwurf läſst auch die frühere Fassung der Melodie erkennen:



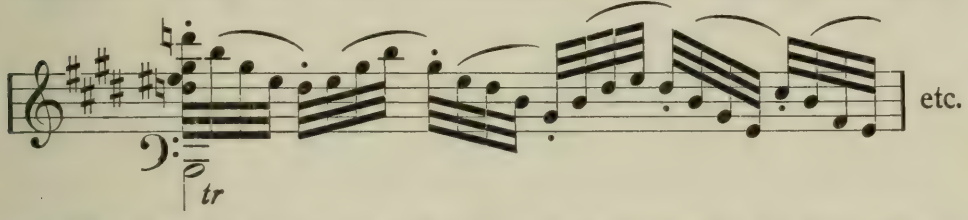
Die sechste Variation verlegt das Thema in die obere Mittelstimme, die Unterstimme gibt jede Erinnerung an den ersten Baſsgang auf, bringt also in den Takten 3—4 den Anfang des Themas in dieser Umformung:

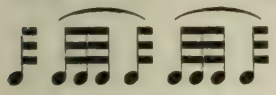


Die mit dem dritten Takte auftretenden Achteltöne leiten eine allmähliche Steigerung ein, welche in eine breite, dem Satze wie anderen aus Beethovens letzter Zeit charakteristische Trillerkette ausmündet. Mit Takt 5 ändert sich das Tempo in $^{9}/_{8}$, nach einem weiteren Takte wird den Achteltönen der harmonischen Füllstimmen je die obere melodische Nebennote beigefügt, so daſs also diese rhythmische Gliederung:  für den Dritteltakt (nicht:) entsteht. Mit dem Eintritte der 32tel-Noten-

werte ändert sich die Tempovorschrift wieder in die ursprüngliche Form. Die geringfügige Änderung, der dasThema selbst hier unterliegt, ist ohne weiteres zu erkennen. Die Takte 1—8 bringen den Vordersatz, die Takte 9—16 seine rhythmische Umformung.

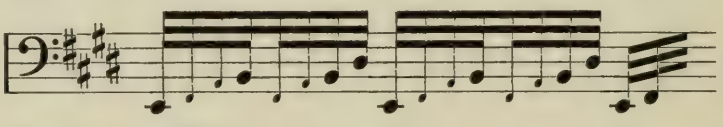
Die Steigerung, die sich in dieser zu erkennen gibt, ist eine allmähliche aber durchaus konsequente. Sie hat nichts äufserliches an sich und soll ganz und gar nicht ein Paradekunststückchen für den Spieler des Werkes abgeben. Sie ist nur Ausdruck der wachsenden inneren Erregung des Tondichters und leitet in einen Abschnitt über, der dem Höhepunkte dieses Satzes voraufgeht:



Es sind freie Arpeggien, frei von der Erinnerung an das Thema, aber nicht frei vom Zeitmafse. Der eigentümlichen Spielfigur:  werden wir in Op. 110 abermals begegnen.

Die Art, wie Beethoven aus diesen eigentümlichen Bildungen den Weg zum Thema und seinem ruhig-ernsten Tone zurückfindet, ist im höchsten Mafse charakteristisch. Wir kennen den Zug an ihm: aus der Region fantastischer Willkür trägt ihn die Herrschaft über sich selbst in kurzer Zeit auf realen Boden zurück. Das ungebundene Umherschweifen der Phantasie, das sich durch die angeführten Arpeggien (Harfen-Klänge) kund tut, kommt schon auf dem vierten Takte — man beachte das retardierende Moment der abwärtssteigenden Bewegung und die Wiederholung gleicher Töne — zum Stillstand, und mit diesem Wiedererwachen des Bewufstseins seiner selbst wächst der energisch vorwärts drängende Gang auf (Takt 5 ff.), dessen harmonische Verhältnisse überaus klar und bestimmt sind. Mit dem Zwischensatz endet auch der Orgelpunkt, über dem er ruhte, und die Variation nimmt den thematischen Faden bei dem Nachsatze wieder auf.

Fast jedes Werk Beethovens läfst erkennen, wie harmonisch und rhythmisch stark bewegte Abschnitte auf die Wiederholung von diesen voraufgegangenen Teilen wesentlichen Einfluſs ausüben. In der bezeichnenden Umgestaltung, welche der Nachsatz an dieser Stelle der sechsten Variation erfährt, haben wir ein weiteres Beispiel dafür. Die Melodie wird jetzt in synkopierten und kurzen Tonwerten eingeführt; gegen sie kontrapunktiert eine in breitem Flusse einherströmende Baſsfigur,[1]) welche zuletzt die Erinnerung an die voraufgegangenen Arpeggien weckt und dann wieder zu der skalenartigen Fassung zurückkehrt, um endlich dem während des ganzen Abschnittes herrschenden, durch die Mittelstimme behaupteten Orgelpunkte auf $\bar{h}$ einen zweiten in der Umkleidung:



an die Seite zu stellen.

In formeller Beziehung ist zu bemerken, daſs die letzten drei Takte vor dem Einsatze des Themas den Anhang zum Nachsatze bilden.

Ein überreiches Gebilde, so stellen sich die Variationen dar, ein Satz, der eine unendliche Reihe tiefster Empfindungen und verschiedenster Stimmungen durchlaufen hat, um, eine Konsequenz, die nicht bewiesen, die nur gefühlt werden kann, in seinen Beginn zurückzufluten.

Wer in der Musik nur ein Spiel tönend bewegter Formen sieht, möchte vielleicht hieraus schlieſsen, daſs das Ganze eben doch nur ein Spiel, vielleicht auch ein Spielen mit Gefühlen gewesen. Man wird in der Wiedergewinnung der ersten Stimmung kein eigentliches Resultat der Entwicklung sehen wollen, oder vielleicht kein künstlerisches Resultat im Beethovenschen Sinne. Gewiſs sind wir auf unserem Gange Sätzen begegnet, bei denen eine Entwicklung in aufwärtssteigender Richtung zu

[1]) In Opus 53 begegneten wir nach demselben Prinzipe gestalteten Bildungen.

erkennen war. Das ist hier nicht der Fall. Die innere Verbindung der ersten beiden Sätze mit dem Anfange des dritten haben wir kennen gelernt. Nun entfaltet sich aus dessen Grundstimmung heraus ein reich und mannigfach bewegtes Gefühlsleben, das ganz heterogene Stimmungsgebiete erschliefst und am Ende wieder in den anfänglichen psychischen Zustand zurückkehrt. Das ist ein Kreislauf, der der Wesenheit Beethovens, wie sie sich in seinen letzten Lebensjahren immer mehr entwickelte, durchaus entspricht: er durchmifst im weiten, erhabenen Fluge seiner Phantasie die Höhen und Tiefen des Alls, um sich am Schlusse still und resigniert zu bescheiden. Darin erkennt man den mächtigen Drang nach innerer Abschliefsung und spekulativer Geistesarbeit, der ihn mehr und mehr beherrschte. Seine Folge ist jene einzig-artige Färbung der langsamen Variationen mit ihrem klangschwelgerischen Wesen und ihrem wunderbar-zaubrischen Figurenschmucke. Und als ein in Beethovens Art tief begründetes und ihm notwendiges Gegengewicht gegen den spekulativen Gefühlsüberschwang zeigt sich das scharfe Hervorkehren von Zügen, in denen wir burschikose Derbheit und Kraft erkannten. Diese beiden Extreme haben auch weiterhin noch seine Klaviermusik beeinflufst.

Opus 110:
Sonate in Asdur.

Das zweite der im vorigen Abschnitte genannten Skizzenhefte enthält die Entwürfe zu Beethovens 110. Werke. Sie finden sich in dieser Reihefolge: I. Satz (Anfang), Fuge, II. Satz und Adagio. Wie sich die Skizzen zur endgültigen Fassung verhalten, werden wir sehen.

In der Zeit, in der die Sonate geschrieben wurde, war Beethovens Arbeitsfreudigkeit aufs neue erwacht; es finden sich unter

den Entwürfen der Zeit solche zu einer Sonate in c moll, für welche die Themen zu drei Sätzen skizziert wurden. Das zum dritten Satze wurde später der führende Gedanke des ersten Satzes von Opus 111. Die weitere Absicht, eine Sonate in B dur zu schreiben, für die sich gleichfalls eine Skizze erhalten hat, gedieh nicht zur Reife. Die Arbeit an der grofsen Messe trat der Ausführung dieser und anderer Pläne hindernd in den Weg. Wir dürfen nicht beklagen, dafs wir um diese Werke gekommen sind: der Reichtum der vollendeten Schöpfungen Beethovens ist so grofs, dafs er niemals ausgeschöpft werden kann.

Wieder ist es eine ganz neue Welt, in die der Meister uns mit seiner Asdur-Sonate führt. Die Originalhandschrift trägt das Datum des 25. Dezember 1821, d. h. des Tages, an dem das Werk druckfertig wurde. Es erschien bei Schlesinger in Berlin (und Paris) unter dem Titel: »Sonate für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven« .... Steiner & Co. in Wien zeigten sie unter der Rubrik: »Ausländische Musik« in der Wiener-Zeitung vom 23. August 1822 an.

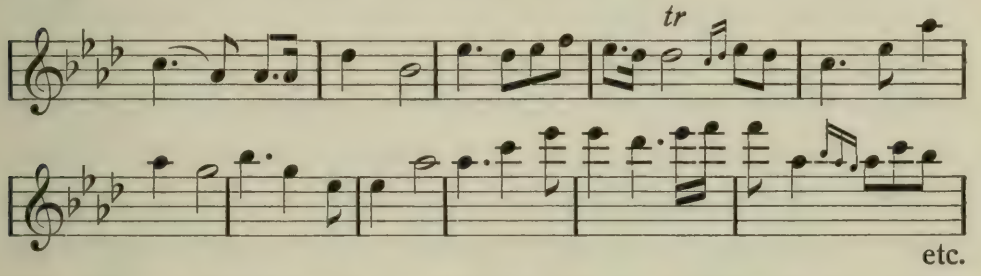
In einem Briefe an den Verleger Adolf Martin Schlesinger,[1]) mit dessen Sohne Moritz Beethoven im Jahre 1819 in Wien bekannt geworden war, heifst es: »was die 2. Sonate in As betrifft, so habe ich die Zueignung an Jemanden bestimmt, welche ich ihnen beim nächsten zusenden werde.« Wie eine vorhandene schriftliche Äufserung Beethovens dartut, war die Widmung seiner Freundin, Frau Antonie Brentano in Frankfurt, zugedacht. Warum sie unterblieb, ist nicht zu sagen. Beethoven hat dieser Dame im Jahre 1823 sein 120. Werk, die grofsen Variationen, gewidmet.

---

[1]) Die Beziehungen Beethovens zu Schlesinger etc. haben eine eingehende Würdigung in einem Aufsatze A. Chr. Kalischers: »L. v. Beethoven, die Schlesinger'sche Musikalienhandlung und A. B. Marx« erfahren. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung vom 24. Juli ff. 1887.

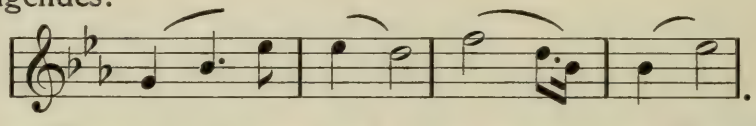
I. Satz.

Es gibt nicht viele unter Beethovens Schöpfungen, in denen wie hier jede Linie edelster Gesang ist. Ein Hauch tiefster Sehnsucht durchzieht das Wundergebilde des ersten Satzes, der zum herrlichsten gehört, was der Meister geschrieben hat. Mit nichten ist dieser Satz als eine Reflexerscheinung tiefer psychischer Ruhe zu betrachten. Wohl fehlen ihm, abgesehen von einem einzigen, Momente leidenschaftlicher Kraft; aber ruhige Abgeklärtheit ist nur dem ersten Teile des Eingangsgedankens zu eigen, in dem zweiten und seinem leichten Anwachsen liegt schon der innere Grund angedeutet, aus dem die für den ersten Satz so bezeichnende unsagbare schöne Melodie (Takt 5 ff.) quillt, welche, höher und höher steigend, das tiefste Sehnen eines Friede suchenden Menschenherzens enthüllt. Wer doch alle die tiefen Stimmungen, die dieses grofse und edele Werk durchziehen, in Worte fassen könnte! Wir haben mit den bisherigen Angaben den Anfang des in den Skizzen in dieser Form:



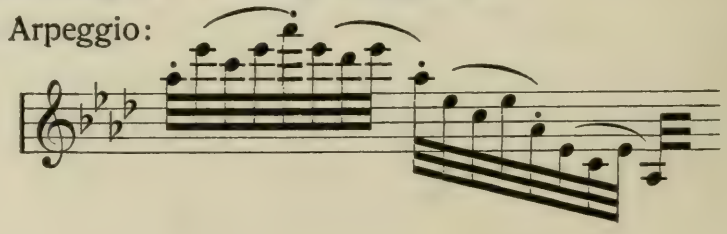
entworfenen Moderato cantabile bis zum Einsatze der ersten Arpeggien-Gruppe angedeutet. Er enthält zwei thematische Gedanken, von denen der eine, die Takte 1—4 umfassend, auf der Dominant-Septimen-Harmonie zu Ruhe kommt; von ihm schlingt sich ein leicht verbindendes melodisches Band zum zweiten Gedanken hinüber, der die Takte 5—12 umspannt. Will man die blühende Schönheit des kurzen Verbindungsgliedes erkennen, so vergleiche man mit der Ausführung den Entwurf, der zwar die Grundlinien des Gebildes enthält, aber weder das Zwischenglied noch auch den wundervollen Abschlufs der zweiten Melodie kennt.

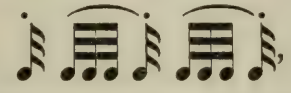
Den zweiten Gedanken beginnt ein zweitaktiges Motiv, das die nächsten beiden Takte in der gleichen rhythmischen Form, aber auf anderer Tonhöhe und umgekehrt gewendet wiederholen; die darauf folgenden drei Takte bringen seine Umformung und den tonalen Abschluſs. Gröſseste Einfachheit und Schönheit haben sich in dieser Melodie zusammen gefunden. Beethoven hat mit ihr einen früheren Gedanken wieder aufgegriffen, der aus dem Jahre 1802 stammt. Im Adagio der zweiten Sonate des Opus 30 findet sich folgendes:

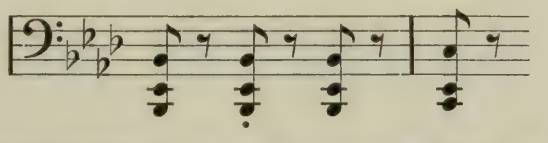


Wer das Thema in seiner auf eine vergangene Technik der Kunst hinweisenden Fassung nicht würdigen kann, wie Ludwig Nohl, ist zu bedauern. Nohl sieht in der Sonate an den meisten Stellen nichts als »Musik« und vermiſst einen tieferen Sinn; er vermiſst wohl auch die spezifische Art Beethovenscher Motivbildung, vermiſst einen tiefsinnigen, mystischen Inhalt. Als ob es auſserhalb dieser Sphäre keine andere gäbe, die künstlerischer Darstellung wünschenswert und würdig wäre! Gerade dieser besondere Ton des Gedankens, der an längst entschwundene Zeiten anklingt, dieser einfache und rührend-flehende Ausdruck der Melodie klingt so überaus ergreifend. Es ist am Ende doch wohl nicht einzusehen, daſs ein Kunstwerk nur darum nichts besonderes sein solle, weil es, wenn auch nicht als ganzes, so doch in einzelnen vorspringenden Teilen auch ein halbes Jahrhundert früher hätte entstanden sein können. Es ist Nohls Urteil ein Beispiel für jene Art historischer und ästhetischer Wertung von Kunstwerken, welche nicht der Sache dienen, sondern ein a priori konstruiertes System der Kunstbetrachtung zur Geltung bringen will.

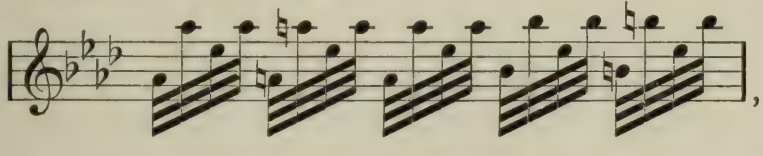
Mit dem Arpeggio:



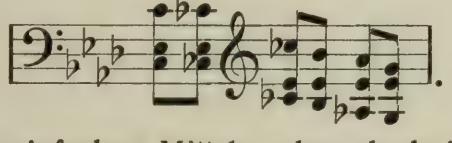
setzt jene eigentümliche, schon in der vorigen Sonate bemerkte Spielfigur ein:  , deren rhythmische Bestimmtheit und Energie ein neues Moment des Satzes vorbereitet, das in der Überleitung zum Seitenthema mehr und mehr zum Durchbruche kommt. Es ist zunächst das schon öfter als absichtslos bezeichnete Musizieren, das durch diese Figur in die Erscheinung tritt, ein freies Spiel der Phantasie, in dem ein Gedanke wie traumverloren weite Gebiete des tönenden Reiches durchmifst; aber auch hier tritt sogleich wieder, wie stets in solchen Fällen in der Beethovenschen Musik, ein Moment hinzu, das die Gedanken aus der Herrschaft fantastischer Willkür löst; es ist das charakteristische Motiv des Basses:



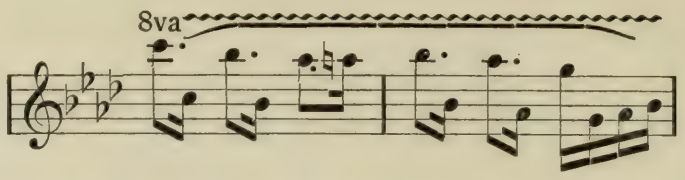
und seine Weiterführung, das sich der wachsenden inneren Erregung, die sich in der oberen Figur zu erkennen gibt, entgegen stellt und sie gegen den Schlufs des Absatzes hin in ebenere Bahnen drängt, so dafs nun die Figur in bestimmter und gleichmäfsiger Art aufwärts schreitet:



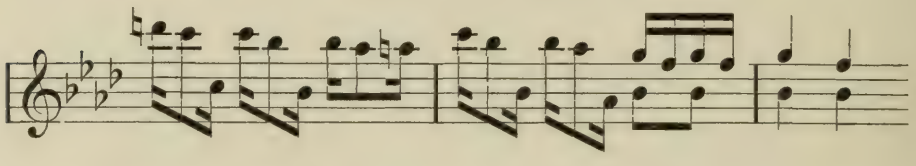
während die Bafsstimmen, den plötzlichen Gegensatz des nachfolgenden Abschnittes vorbereitend, in schwerem Gange gegen die Arpeggien anstreben:



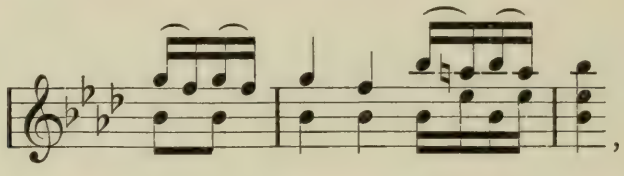
Mit überaus einfachen Mitteln, aber doch in der bestimmtesten Weise hat Beethoven den psychischen Zustand, der der mit »molto legato« bezeichneten Stelle:



zu Grunde liegt, als einen nicht dauerndem zu erkennen gegeben; man vergleiche daraufhin die erste Fassung des Satzes mit der durch die Synkopierungen charakterisierten zweiten:

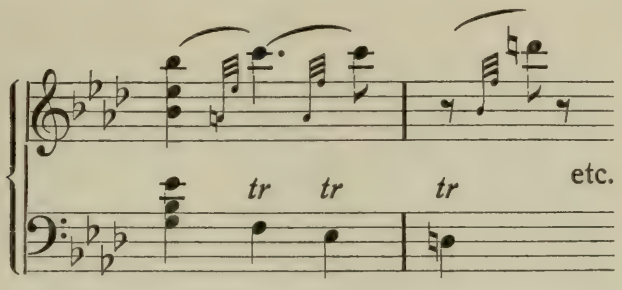


Gegen die sich in der angegebenen Weise steigernde Erregung des Satzes, in welcher sich die Nachwirkung des voraufgegangenen Abschnittes erkennen läfst, kontrastiert die abwärtsschreitende Linienführung. Diese dient ebenso wohl wie der gleichfalls zur Tiefe schreitende Gang des führenden Motives selbst und der nachdrücklich betonte gleichmäfsige Rhythmus aber auch dazu, die schweifenden Gedanken in ruhigere Bahnen zu lenken, und so biegt denn hier der Satz in vollendeter logischer Schärfe der Gestaltung in seiner Richtung um. Es ist das die Stelle:

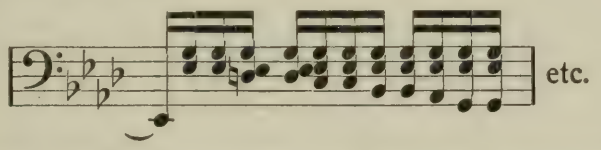


mit welcher ein in der angegebenen Weise bezeichnendes »crescendo« beginnt.

Kein Titan stürmt hier die Himmel. Für fantastischen Überschwang ist keine Stelle. Aber auch dem sich mächtig regenden Willen, der sich in den aufwärtsstrebenden Bildungen der nächsten Takte kund gibt, ersteht ein kraftvoller Gegenwille, der ihn nicht zu voller Entfaltung seiner Absicht kommen läfst:



Es ist in diesem Sinne überaus charakteristisch, dafs in dem Augenblicke, wo das zuletzt berührte crescendo einsetzt, die Gegenmelodien zur Oberstimme immer energischere Gestalt annehmen, zuerst die mit der Oberstimme rhythmisch gleiche Figur, dann der mächtig anschwellende und zur Tiefe dringende Triller, sodann die schweren akkordischen Bildungen mit der abwärtsschreitenden Unterstimme:

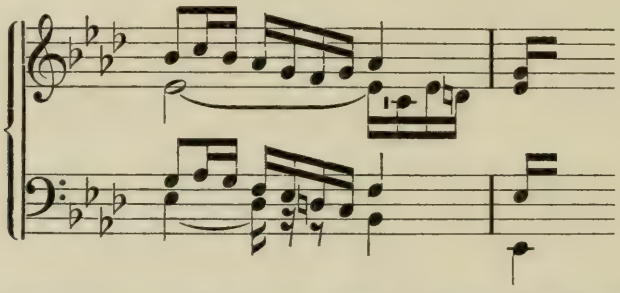


und den ihre Stelle behauptenden beiden Mittelstimmen. All das bereitet die ruhige und gleichmäfsige Stimmung des Schlufssatzes vor. Man wird, um ein Wort über die Form zu sagen, den durch die in der älteren Klavierliteratur häufig und von Beethoven selbst im Finale seines Opus 90 ausgiebig benutzte Übergangsfigur eingeleiteten Abschnitt:

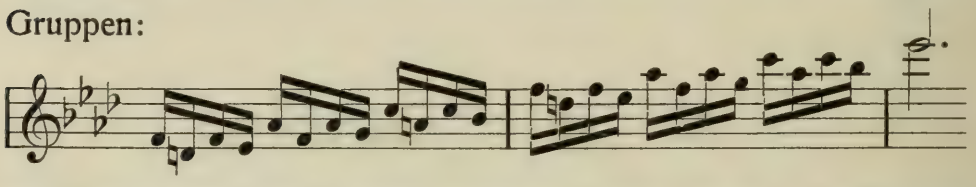
wohl als Seitensatz bezeichnen müssen. Ihm gehören die nächsten sieben Takte, von denen die beiden letzten als Anhangstakte zu bezeichnen sind. Dafs mit dem Einsatze des Seitenthemas kein absolut neues Moment in den Satz kommt (und dafs man dem zufolge auch vielleicht nicht berechtigt ist, die alten Bezeichnungen und Einteilungen hier zu verwenden), ergibt sich daraus, dafs das führende Motiv, das man auch zu der angegebenen Verbindungsfigur in Beziehung setzen kann, nichts

anderes ist als die Verkürzung der voraufgegangenen aufwärts führenden geraden Linien.

Der Schlufssatz:

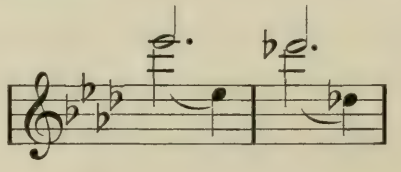


ist überaus kurz; er umfafst nur zwei Takte, die durch Anhangstakte auf fünf erweitert werden. Es wird gewifs Beurteiler des Werkes geben, die in den sich anschliefsenden leicht bewegten Gruppen:



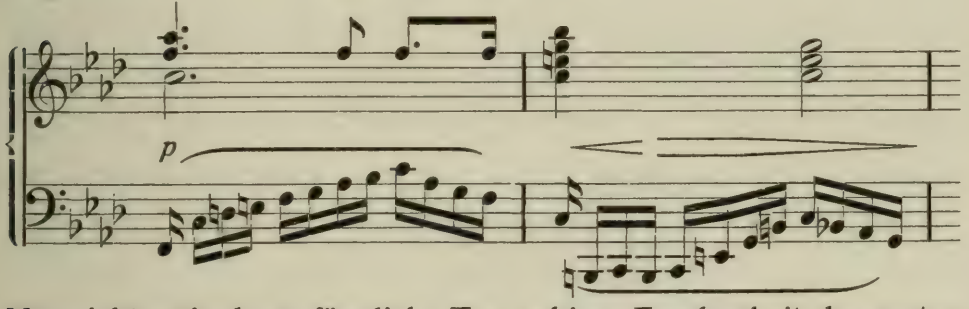
nur Tonfiguren ohne jeden weiteren Gehalt sehen. Und doch ist ihr tiefer Sinn unschwer zu fassen, wenn man den Satz bis zu ihnen hin recht begriffen hat: es spricht aus ihnen das sehnende Wünschen des Menschenherzens, dem nach Betätigung seiner Kraft die Ruhe genaht, das stille Wünschen, das goldene Leitern in die Unendlichkeit baut und in lächelnder Ruhe einen Gedanken verfolgt, bis er sich in endloser Ferne allmählich verblassend verliert.

An den Schlufssatz fügt sich sofort, durch Übertragung des abschliefsenden Motives auf die grofse Untersekunde eingeleitet, der Durchführungssatz. Eine Wiederholung des ersten Teiles wäre, wie ohne weiteres klar ist, dem Sinne des ganzen entgegen gewesen. Der Übergang in die Durchführung vollzieht sich mit bezeichnender Schärfe:



und wirkt in seiner dissonierenden Kraft wahrhaft erschütternd. Es ist die Rückkehr zur trüben Wirklichkeit des Lebens aus dem glücklichen Zustande traumverlorenen Sinnens. Damit bereitet sich nicht nur äufserlich der düstere Mollklang des folgenden vor. Andererseits ist der Rückschlag der psychischen Stimmung, dem ganzen Werke und seiner Gefühlssphäre entsprechend, nicht durch realistisch-aufdringliche Ausdrucksmittel schneidend und den Wohlklang verletzend eingeführt. Wir machen eben überall die Bemerkung, wie sehr Beethoven auch dort, wo er die entlegensten Stimmungsgebiete im raschem Wechsel erreicht, von echt künstlerischer Besonnenheit geleitet wird und niemals und in keinem Zuge über der Darstellung des einzelnen Momentes den Zusammenhang des ganzen aus dem Auge verliert.

Die Durchführung verwendet nur das Eingangsmotiv, gibt ihm aber einen höchst bezeichnenden Kontrapunkt in der unruhig auf- und abwogenden Bafs-Linie bei, deren dynamische Schattierung bemerkenswert ist: je ein dynamisch einfarbiger und ein intensiv sich steigernder und dann stark abgeschwächter Takt folgen sich:

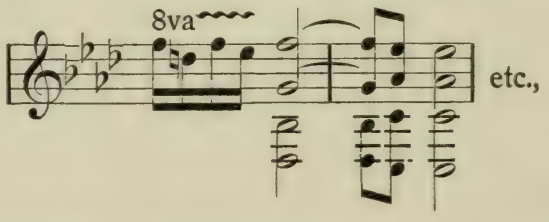


Man sieht, wie der anfängliche Ton ruhiger Ergebenheit des ersten Motives nachhaltig gestört ist. Aber es ist nur innere Erregung, keine, die sich in äufserlich aufdringlicher Weise kund täte. Damit ist der Fortgang des Satzes motiviert. Die Durchführung ist überaus kurz gehalten und, dem Objekte der künstlerischen Darstellung entsprechend, in keiner Weise dialektisch scharf pointiert.

Der dritte Teil setzt zugleich mit dem Abschlusse der Durchführung auf deren 17. Takte ein. In der arpeggierten Be-

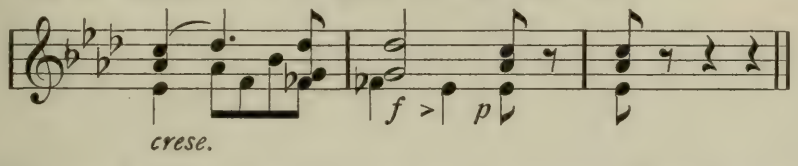
gleitung, die auf die oben hervorgehobene Spielfigur zurückgreift, wird dem Eingangsmotive ein neues Moment beigegeben, das die Intensität des Empfindungsgehaltes des Einganges bedeutsam erhöht. Weiterhin erscheint das Anfangsmotiv im Basse, doch so, dafs dieser zweite Abschnitt, der in die nun in Des dur erscheinende Kantilene überleitet, um einen Takt gekürzt wird. Die Kantilene selbst erfährt nach dem vierten Takte durch enharmonische Verwechslung von des mit cis und as-des mit gis-cis, während der die Harmonie bestimmende Ton f sich in e wandelt, eine bedeutsame Trübung; aber dies cis moll ist nur Durchgangsklang: über die Dominantharmonie wendet sich der Satz, immer leiser werdend, nach E dur. Auch hier hat man nur eine Bequemlichkeit in Beethovens Schreibweise anzunehmen; denn dem Ganzen liegt, wie schon von Lenz richtig angenommen hat, die Terzmodulation Des-Fes Dur zu Grunde: für das helle und freundliche E dur ist in diesem, wenn auch nicht trüben und traurigen, so doch durchaus beschaulich-ernsten Gebilde keine Stelle, und dies um so weniger, als der in ihm erscheinende Abschnitt nicht als Ziel der bisherigen Entwicklung des ganzen Satzes erscheint, sondern nur vorübergehend berührt wird.

Das Verständnis des weiteren Verlaufes des Satzes begegnet keiner nennenswerten Schwierigkeit mehr. Allenfalls bedarf der Schlufs noch eines erläuternden Wortes. In herrlichster Weitung schwingen sich die Linien des Schlufssatzes höher und höher, bis mit dem sie unterbrechenden Septimenklange:



seiner Auflösung und Weiterführung das Hauptmotiv wieder leicht angedeutet wird. Von da aus geht es unter nochmaliger Verwendung der arpeggierten Akkordfigur in das Hauptmotiv

zurück, das hier wieder in der Baſslage erscheint, während die Oberstimme in eigentümlicher Figuration, welche die Erinnerung an den Schluſssatz weckt, über ihm erklingt. In leichter kontrapunktischer Verschlingung schlieſsen sich die melodischen Linien enger zusammen; im vorletzten Takte wird durch ein unvorhergesehenes crescendo der scharfe Forte-Akkord:

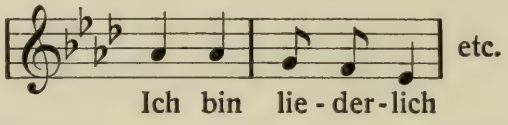


erreicht, der in dem nachfolgenden tonischen Dreiklange seine Lösung findet. Was soll der schrille Klang in der milden Beleuchtung dieses künstlerischen Gebildes? Deutet er die Lösung des Rätsels dieses Satzes an, den tiefen Schmerz, dem als dem Urquell das herrlichste von Beethovens Schöpfungen entströmte, ist er das Moment, das den ersten mit dem zweiten Satze verknüpft?

II. Satz.

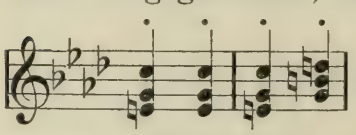
Wir haben immer wieder darauf hinweisen müssen, wie Beethovens Wesen als Mensch und Künstler die schärfsten Kontraste in sich barg, Kontraste, die oft in jähem Wechsel sich gegenseitig weckten. Im Augenblicke des stolzesten Hochgefühles seiner Kraft überkam ihn sinnender Zweifel, in der Nacht tiefer Trauer nahte ihm jener weltbezwingende Humor, den mit ihm in seiner ganzen Gröſse nur Shakespeare teilt. Weil Beethoven der subjektivste Musiker war, nur darum konnte er auch der gröſseste Vertreter des Humores in der Musik werden. Er umfaſste eben in seinem Gemütsleben und in seiner Kunst alles, was sittlicher Kraft entstammt, höchste Freude und tiefstes Leid, zartestes Gefühl und derbsten Scherz; er stürmt den Himmel und freut sich der lachenden Erde, er versenkt seine Gedanken in tiefste mystische Spekulation und teilt den fröhlichsten Übermut mit denen, welchen das Leben nie sein Sphinx-Antlitz enthüllte.

Beethovens Kunst ist nichts für das Philistertum. Es gibt Menschen, welche daran Anstofs nehmen, dafs der Meister im zweiten Satze der Sonate einen schlesischen Gassenhauer hat anklingen lassen:

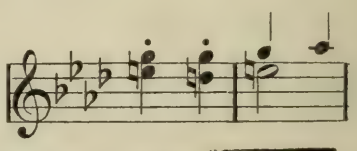


Man ist versucht zu fragen, ob sie sich an diesen Takten stofsen würden, wenn sie ein eigener Einfall Beethovens gewesen wären? Es mag das immerhin sein, obwohl es nicht wahrscheinlich ist. Wer den Satz ohne Kenntnis des Liedes hört, wird ihn schwerlich für trivial erklären dürfen, ohne sich lächerlich zu machen. Anstofs nehmen ist nicht Kritik üben. Die ganze Frage ist die: pafst ein Zug, wie er sich in den »gassenhauerischen« Takten offenbart, zu Beethovens Wesen, zu seinem Kunstschaffen im allgemeinen und zu dem in Rede stehenden Werke insbesondere? Es ist gar kein Grund vorhanden, weshalb die Frage nicht bejaht werden sollte. Wir sind derartigen Ergüssen eines ungebändigten Humores schon in früheren Werken begegnet; dort haben sie keine Veranlassung zu törichten Philistereien einzelner Erklärer gegeben, warum sollten sie es hier tun? Schon daraus also könnte man Veranlassung nehmen, sie kurzer Hand abzuweisen. Hinzu kommt aber noch, dafs der Zusammenhang des ganzen auf den derb-fröhlichen Ausbruch geradezu hindrängt.

Der Aufbau des zweiten Satzes ist an sich so klar, dafs er kaum einer Erläuterung bedarf. Ein eigentlicher thematischer Kern fehlt; die einzelnen Perioden, vier oder acht Takte umfassend, gliedern sich einander, ohne andere als rein innerliche Verwandtschaftsmomente zu besitzen. Man wird dem vielleicht entgegenhalten, dafs Takt 6—7:



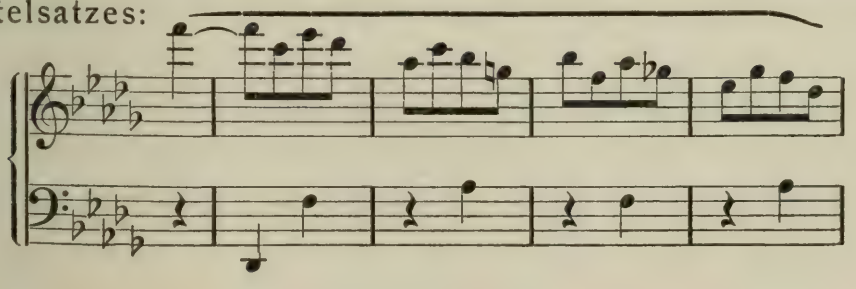
und Takt 9—10:



in den Oberstimmen ziemlich übereinstimmen; allein dem ist

doch nicht so: jenes ist der mittlere, dies der erste Abschnitt einer Periode, und in der Entwicklung dieser zweiten tritt ein ganz neues Moment, die scharfe Accentrückung, in den Satz. Die einzelnen Satzglieder weisen eine ununterbrochene Steigerung auf, die zum Teil durch eine gewisse Gegensätzlichkeit der motivischen Bildungen bedingt ist: der Anfang zeigt eine stufenweise abwärtsschreitende Melodie und geht von der Tonika zur Dominante; der zweite Abschnitt bleibt in der hellen Dominanttonart, bildet seinen Anfang durch Akkordtöne und führt am Schlusse in bestimmter Weise aufwärts. Daran schliefst sich der dritte Abschnitt, der zur Dur-Tonart der kleinen Oberterz moduliert und die gleichmäfsige Accentuierung durch schärfste Synkopation der Bafslinie unterbricht. von Bülow hat mit vollem Rechte darauf aufmerksam gemacht, dafs es, um jene Synkopen nicht ungebührlich überwiegen zu lassen, notwendig ist, den Oberstimmen einige von Beethoven nicht angegebene Accente (und zwar auf den geraden Takten) beizufügen. Die rücksichtslose Kraft dieses Abschnittes bereitet nun den ausgelassen-derben Ton des folgenden »anstöfsigen« Teiles vor, der in seiner zweiten Hälfte nach f moll — man beachte die Terzmodulation C-As-f — führt und verkürzt wiederholt wird, indem er nach C dur überleitet. Dafs man die ersten 25 Takte, d. h. den ersten Abschnitt des Satzes bis zu seiner Rückkehr nach f moll, nicht als eine einzige geschlossene Periode auffassen kann, versteht sich von selbst. Nach dem vorhin erwähnten Übergange nach C dur bilden sich, durch »ritardando« bezeichnet, Anhangstakte und der Hauptsatz ist zu Ende.

Das ist alles ebenso einfach zu erkennen, wie der Bau des Mittelsatzes:

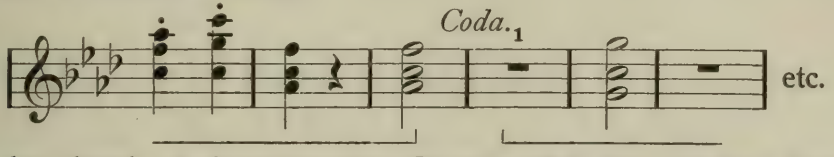


In ihm reihen sich achttaktige Perioden, die motivisch gleich gebildet sind, aneinander; sie zeigen in der Mitte einige eingeschobene und am Schlusse einige angehängte Takte. Die führende Tonart ist die der grofsen Unterterz des Haupttones, die mittleren Abschnitte modulieren nach Ges dur und dessen Mollparallele. Ebenso charakteristisch wie die führende und abwärtsschreitende Achtelfigur der Oberstimmen sind die in schneidender Schärfe aufwärts dringenden Terzschritte des Basses. Was ist der Sinn dieses ganzen mittleren Abschnittes des Satzes? Wer ihn wie eine Etude »abspielt«, wird den Zusammenhang mit dem voraufgegangenen nicht erfassen und diesem vielleicht sonderbarsten aller Beethovenschen Gebilde nicht beikommen. Es ist so recht aus Beethovens Starrköpfigkeit und aus seiner Freude an derber Ausgelassenheit geboren, aber es zeugt nicht minder von des Meisters nie genug anzustaunender Macht, den Stoff zu meistern, ihn nicht zu phantastisch-ausschweifenden Bildungen zerflattern zu lassen. Inmitten aller dieser ruhelos und wie in bacchantischer Lust zerstiebender Figuren, inmitten der auf die unbetonten Taktteile fallenden Viertel-Noten erklingen immer wieder mit aufjauchzendem Kraftgefühle das donnernde Sforzato der Oberstimme und die regelmäfsige Accentuierung der ihm nachfolgenden Takte. So verliert man in dem wilden und lustigen Brodel doch niemals das Gefühl der Sicherheit und bleibt sich der gewaltigen Kraft des Meisters bewufst, die aus all dem übermütigen und fantastischen Treiben doch wieder den Weg zur Klarheit zurück zu finden weifs.

Im Übergange zum Hauptsatze schlägt Beethovens Humor wieder die schon oft bemerkten Wege ein: der treibende Gedanke des Mittelsatzes tritt am Schlusse zweimal nacheinander in Des dur auf, wird aber, schon das klingt geheimnisvoll, bei der Wiederholung in die tiefere Oktave versetzt und verhallt nun mehr und mehr. Die vier folgenden Takte behauptet das führende Achtel-Motiv: es ist, als ob dies sonderbare Spiel ein fern ab-

liegendes Gebiet erschliefsen solle, aber dann setzt der Hauptsatz wieder mit seinem kräftigen Treiben ein.

Die Koda verlangt durchaus die Auffassung von Bülows; d. h. der Nachsatz der vorangehenden Periode reicht bis zum zweiten f moll-Dreiklange:



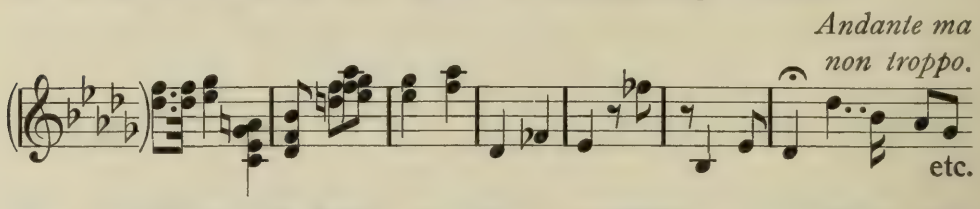
Mit der durch 1 bezeichneten Pause setzt die nächste Periode ein, so dafs also die folgenden Akkorde die Bedeutung scharf accentuierter Synkopen-Schläge besitzen. Es entsteht demnach hier am Schlusse des Satzes gewissermafsen eine elftaktige Periode, da ja die letzten vier Takte, die mit »ritardando« bezeichnet sind, als unter einer Fermate stehend bezeichnet werden können. Darin (in dem Satze überwiegt die der Regel gemäfse Vierteilung der Takte) und in dem Umspringen des Accentes am Schlusse zeigt sich Beethovens Humor auch in der Form tätig. Man wird sich erinnern, dafs wir ähnlichem schon früher begegnet sind.

Es ist klar, dafs mit der auffallenden Synkopation der letzten Periode ein ganz neues Moment in den Satz kommt, der sich gerade dadurch als ein nicht für sich allein stehender charakterisiert, sondern als einer, der durchaus eine Fortsetzung verlangt. Mit der blofsen Rückung des Accentes im viertletzten Takte ist keine ästhetisch befriedigende Lösung gegeben.

III. Satz.

Der dritte Satz der Sonate, welcher sich an den zweiten unmittelbar, d. h. ohne gröfsere Pause anschliefsen mufs, besteht aus einem rezitativischen, einleitenden Teile und dem mit der Fuge wechselnden Adagio. Einen selbständigen langsamen Satz enthält die Sonate demnach nicht. Der Grund dafür ist wohl der, dafs der Charakter des ersten Satzes in seinen wesentlichsten Zügen kontemplativer und lyrischer Art ist, selbst also an Stelle eines langsamen Satzes steht.

Die ersten Takte des »Adagio, ma non troppo« hat Beethoven fast so wie in der späteren Ausführung skizziert:



aber dem Entwurfe fehlt, mit dieser verglichen, unendlich viel: der überwältigende Reichtum herrlichster Farben und der unsagbar edle Ausdruck tiefsinnig klagender Melodik. Welche Fülle rhythmisch stetig wechselnder Gebilde, welche Gegensätze in der Schattierung, und bei allem dem: welch vollendete Einheit und Geschlossenheit des Gedankens waltet hier! Das ist wieder eine jener unerklärlichen Stellen, die einem den Herzschlag stocken machen, ein Gedanke, tief und rätselhaft wie das Leben selbst. Jäh hat er den Meister überfallen, umsonst der schwache Widerstand, seiner Herr zu werden. Aus dem nächtigen Dunkel dieser Bildungen keimt ein Klagegesang auf, der auch den fühllosesten erschüttern mufs.

Die ganze gewaltige Tiefe von Beethovens Leidenschaft enthüllt sich hier; nicht nach der Seite furchtbarer und überschäumender Kraft, sondern nach der Richtung hin, welche menschliche Leidenschaft auf das Innenleben nehmen kann; es ist ein Versinken in heiligstem Fühlen, eine Empfindungswelt, die nüchterner Verstand nicht fassen kann. Eine tiefe religiöse Weihe lagert über diesem »Arioso«; man lernt aus ihm verstehen, dafs der Geist Beethovens kein Genüge in den beengenden Schranken dogmatischer Starrheit und Eingeengtheit finden konnte; hier ist auch nicht die geringste Erinnerung an einen konventionellen Zug, nichts von objektiver Begrenztheit; bis in die feinste und letzte Ader durchzittert das Gefüge dieses Satzes Beethovensche Eigenart in tiefster Ausstrahlung und herrlichster Prägung.

Dies bestimmte Heraustreten subjektiver Züge, das Preis-

geben auch der letzten Erinnerung an die künstlerische Tradition, der gelegentlich schon bemerkte Mangel an Kongruenz zwischen den Mitteln der Darstellung und dem gedanklichen Gehalte (d. h. die Beethovenschen »Rücksichtslosigkeiten« im instrumentalen Satze, die auch seiner Vokalmusik nicht fremd sind; die Unfähigkeit genügender Farbengebung durch das Klavier; die Verwendung eines der modernen Hammerklavier-Mechanik unerreichbaren Ausdrucksmittels, wie es die »Bebung«[1]) ist), der von Beethoven immer tiefer empfundene sehnsuchtsvolle Drang, über die Grenze der ihm gezogenen Beschränkung hinauszuwachsen: all das könnte uns wohl berechtigen, den »letzten« Beethoven in gewissem Sinne als den ersten Vertreter der romantischen Schule zu bezeichnen. Ganz gewifs prädestinierten ihn für die Romantik seine künstlerische Gepflogenheit, die klassische Form mit ganz persönlichen Elementen zu durchsetzen, sein Ankämpfen gegen die Plattheit der um ihrer selbst willen geübten korrekten Formgebung in der Kunst, sein Abwenden von der rationalistischen Nüchternheit des Denkens und Empfindens, sein inniges Naturgefühl und sein tiefer und doch zugleich etwas fantastischer Gottesglaube. Aber ihn bestimmten doch auch andere Mächte: hielt Beethoven nicht viel auf die Kritik seiner Umgebung, so war er sich selbst der schärfste Kritiker, und sein stetig arbeitender Verstand sorgte dafür, dafs die echten Kennzeichen »klassischer« Kunst, strenge Sachlichkeit und Logik, in keiner seiner Schöpfungen durch bunte Willkürlichkeit und Überschwänglichkeit Schaden litten. Beethoven hat mit den ersten Führern der romantischen Dichterschule nur geringe Fühlung gehabt. Das kann nicht Wunder nehmen. Wir wissen ja: seine Ideale des politischen und sozialen Lebens lagen keineswegs in der Vergangenheit. Keiner der Zeitgenossen hat zwar den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit, wie er das deutsche Leben der Zeit beherrschte, tiefer empfunden als Beethoven,

[1]) Vgl. darüber v. Bülow's Ausgabe der Sonate.

keiner der Sehnsucht nach fernen, glücklichen Zielen einen erhabeneren und weihevolleren Ausdruck gegeben. Aber, wie wir immer wieder hervorheben müssen, Beethovens starker Wille, die uneingeschränkte Herrschaft, die er über sich selbst besafs, sein in jedem Zuge sicheres Formgefühl, das nicht das Formgefühl einer die Grenzen ein für alle mal festsetzenden Schule war, bewahrten ihn davor, der romantischen Stillosigkeit und Gefühlsschwelgerei, den archaisierenden Neigungen der Romantiker zu erliegen. Beethovens Hinwendung zu Bach hat, wie wir früher schon darlegten, mit der ganzen Frage nicht das mindeste zu tun.

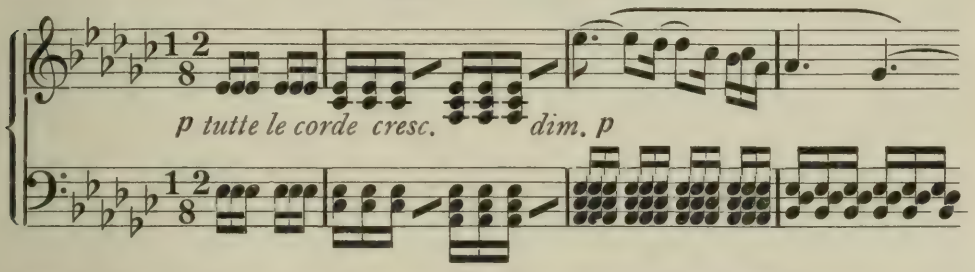
Es möge dieser Hinweis auf Dinge genügen, die sich im Anschlusse an eine Betrachtung der 9. Sinfonie und der Missa solemnis ausführlicher geben lassen würden, die hier aber doch wenigstens flüchtig berührt werden mufsten.

Kehren wir zur Sonate zurück.

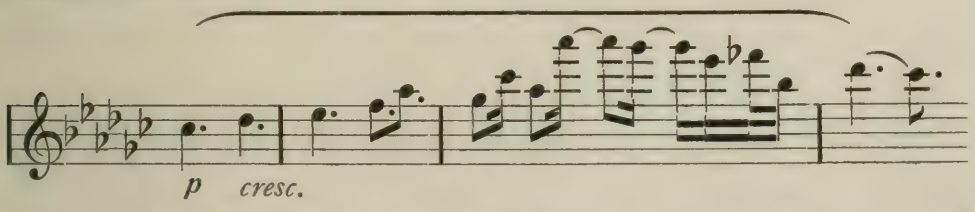
Für den Vortrag des den dritten Satz eröffnenden Adagio ist zweierlei zu beachten: offenbar sind auch hier zwei Momente tätig, das sehnsuchtschwere Aufsteigen der Oberstimme, dem plötzliches Ermatten folgt. Aus diesen Momenten ergeben sich zunächst nach dem Rezitative die merkwürdigen, durch die »Bebung«, eine Spielmanier, die dem alten Clavichorde gehört, charakterisierten Takte; durch sie erzielt Beethoven eine wundersam ergreifende Steigerung des sensitiven Ausdruckes der Stelle; ihr Verlauf führt für einen Augenblick zu dem hellen E dur-Dreiklange, den aber sofort die nach dem bis dahin gegebenen notwendige Reaktion gegen das erste Gefühl ablöst, indem der Satz nach as moll zurückkehrt. Leise glimmendes Hoffen und Verlangen, resigniertes sich ergeben ist der Sinn dieser ergreifenden, frei geschlungenen Tonketten. Wer ihre einzelnen Glieder, ihre Linienführung und verschiedene harmonische Färbung prüft, der wird den lückenlosen Zusammenhang unschwer selbst finden und hier wieder ein Beispiel für den »sprechenden« Ausdruck

von Beethovens Melodik finden. Und vielleicht ist dieses Beispiel von allen rezitativischen Stellen Beethovenscher Werke das an eigentümlicher Schönheit reichste, an ergreifendem Ausdrucke bedeutsamste!

Dem Stimmungsverlaufe des Absatzes entsprechend leitet eine abwärtssteigende Linie in das Adagio des »Arioso dolente« über, das mit einem kurzen, auf der Dominante einsetzenden Vorspiele beginnt und sich als eine Folge von sich allmählich zur tonischen Harmonie ergänzenden, dynamisch stark an- und abschwellenden Tönen darstellt, deren Fortsetzung die ganze Dauer des Abschnittes in den Begleitstimmen beherrscht:



Auch hier wirken wiederum die hervorgehoben psychisch-gegensätzlichen Momente zusammen: den Anfang bezeichnet die abwärtssteigende rhythmisch zuckende Linie, die im zweiten und im folgenden Takte an schneidender Schärfe des Ausdruckes durch das Aufwärtsführen des Motives und die sich häufenden Synkopierungen lebhaft gewinnt, ohne dafs jedoch irgend ein äufserlicher oder realistisch-aufdringlicher Zug den einheitlichen Eindruck des erschütternden Gebildes zerstörte. Und dann das zweite Moment, der Gegensatz zum ersten:



es wächst aus dem beängstigenden Banne von as moll heraus und erreicht in festgefügten Schritten aufwärts schreitend die parallele Durtonart. Doch das ist nicht das Ziel, kann es nicht sein; zu tief

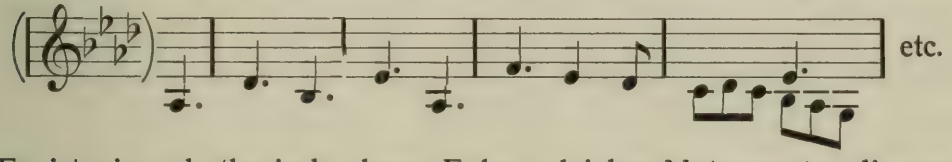
lagern die dunkeln Schatten, zu gleichmäfsig ist der lastende Gang der Begleitstimmen. Und so sinkt denn der Satz wieder in die trüben Regionen des Beginnes zurück. Noch einmal, durch die Modulation zur Dominanttonart, leuchtet ein helleres Licht durch das Dunkel, und nochmals steigt der sehnsuchtsschwere Gesang aufwärts. Aber dann überkommt den einsam Sinnenden die Ruhe der Ergebung, die so schmerzlich gesuchte, und immer tiefer sinkend schliefst der Satz mit überaus bezeichnenden hohlen Oktav-Klängen ab.

Es ist charakteristisch für diesen Monolog klagender Trauer, dafs Beethoven in seinem Verlaufe nicht mehr in die ursprüngliche Form des ersten Motives zurückkehrt obwohl er es fortwährend andeutet. Die poetische Idee verlangte eine derartige Erweiterung der Form; das eine der führenden psychischen Motive mufste gewissermafsen zu seinem Ende gebracht werden, damit das andere, das auch das Thema der Fuge beherrscht, sich entwickeln konnte. Allerdings sehen wir ja, wie die Fuge selbst wieder ihren Gang unterbricht, und wie dort, wo dies geschieht, der aufs neue erwachte Widerstreit der Gefühle eine Wiederholung des »Arioso« in modifizierter Form zur Folge hat. Diese Wiederholung ist jedoch nicht etwa die Erfüllung eines musikalischen Postulates; für den, der Beethoven kennt, kann sie bei der besonderen Entwicklung, die die Fuge nimmt, nicht überraschend sein. Davon mufs nochmals gesprochen werden.

Die Fuge ist als ganzes genommen wesentlich leichter zu verstehen, als die des Opus 106. Nicht wenig trägt dazu das übersichtliche, vom Ohre wegen der charakteristischen Quartenschritte mühelos aufzunehmende Thema und seine gesanglich schöne Eigenart bei. Wer Beethoven eingehend studiert, wird immer wieder mit Erstaunen und Bewunderung wahrnehmen, was unter seinen Händen aus einem einfachen thematischen Gebilde werden kann. Hier ist ein neues Beispiel dafür, das im höchsten Mafse unser Staunen wach ruft, wenn wir wahrnehmen, wie

trotz des Umstandes, daſs der Meister in der Fuge intrikate satztechnische Probleme gelöst hat, der glatte Fluſs des Satzes niemals unterbrochen, die Schönheitslinie nirgendwo auch nur im geringsten verletzt worden ist. Die Ausführung der Fuge verlangt freilich einen ganzen Meister des Klavierspiels; einzelne Stellen in ihr sind so schwer zu bewältigen, daſs in ihnen (wie auch im Mittelsatze des Allegro molto) die Ursache gesehen werden muſs, weshalb das freilich ernste, aber doch so schönheitsvolle Werk verhältnismäſsig wenig bekannt ist.

Das Thema der dreistimmigen Fuge ist schon in den Skizzen in der endgiltigen Form angegeben, nur macht sich beim Einsatze des Gefährten eine geringe Abweichung bemerkbar:



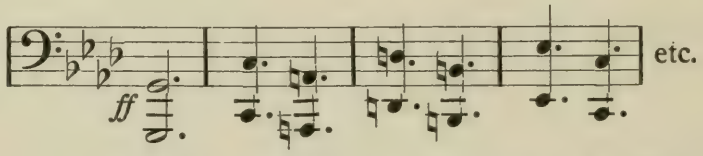
Es ist eine rhythmisch ebene Folge gleicher Notenwerte, die erst am Schlusse, wo die Linie von der Sexte zur Terz der Tonart umkehrt, aufgegeben wird. Als Gegenthema erscheint eine ununterbrochenen Kette von Achteltönen. Was könnte einfacher sein? Der Gefährte moduliert zur Dominanttonart; Beethoven führt aber, nachdem er sie in Takt 8 erreicht hat, das Thema noch weiter, indem er das Motiv der abwärtssteigenden Linie, es gleichzeitig rhythmisch dehnend, von der tieferen Tonstufe (b) aus wiederholt. Dasselbe geschieht in noch ausgiebigerer Weise mit dem darauf einsetzenden Führer.

Mit Recht hat Marx hervorgehoben, daſs man nach dem rhythmisch wenig hervortretenden Aussehen von Thema und Kontrapunkt, und in der Erwägung, daſs das Gegenthema unter und über allen Wiederholungen des Themas und auch in den Zwischensätzen erscheinen müsse, befürchten möchte, die Fuge werde durch einen schleppenden Gang unangenehm auffallen. Ganz gewiſs wäre das der Fall gewesen, wenn ein anderer als Beethoven dasselbe Thema und Gegenthema als Grundlage für

eine Fuge genommen hätte. Aber nicht einmal während des ganzen ersten Abschnittes der Fuge (bis zu dem wiederholten »Arioso« hin) erfüllt sich eine derartige Befürchtung, trotzdem hier wesentlich neue rhythmische Züge nicht erscheinen.

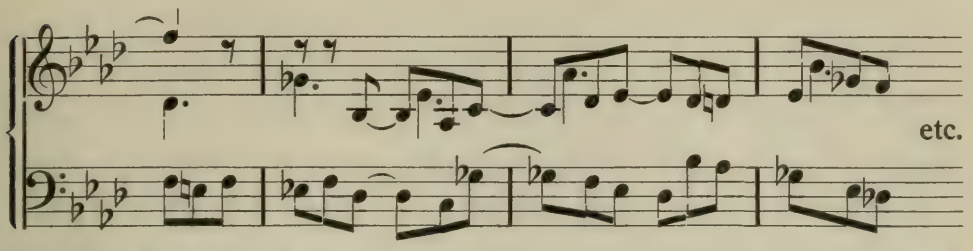
Mit Takt 19 setzt eine zweite Durchführung ein. Beethoven folgt hier dem herkömmlichen Baue von Fugen mit kurzen Themen, die der Exposition eine weitere Durchführung in der führenden Tonart folgen zu lassen lieben. Weiterhin hat er dasselbe Prinzip der Dehnung der einzelnen Perioden befolgt, das wir schon zu Anfang der Fuge bemerkten. Mit dem achten Takte setzt (in der zweiten Durchführung) die Mittelstimme in der ersten Lage des Führers ein, nach weiteren neun Takten beginnt der Sopran, und abermals nach zehn Takten der Bafs, nachdem nach Beendigung des Themas der Satz sich über F- und G dur nach c moll gewendet hat.

Hier:

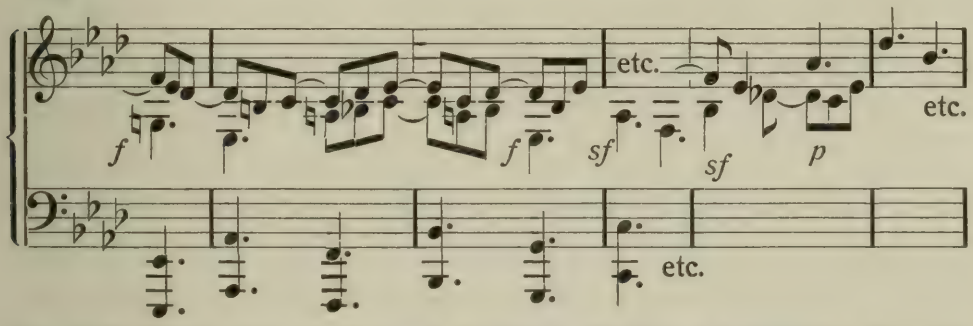


beginnt eine abermalige gewichtige Dehnung des Themas: zunächst wird die halbe Takt-Note des Beginnes ihrem Werte nach verdoppelt, dann der Quartenschritt, der im Thema dreimal vorkam, sechsmal angebracht, wodurch eine mächtige Weitung des Ausdruckes erzielt wird. Zu ihr trägt auch der Umstand nicht unwesentlich bei, dafs die Oberstimmen in scharfen rhythmischen Kontrast zum Basse treten, teilweise gegeneinander pausieren und durch Häufung der schon vorher verwendeten dissonierenden Bindungen das Thema aufs stärkste exponieren. Die damit begonnene Modulationsgruppe der Fuge ist reich an harmonisch-feinen Zügen. Die Zwischenspiele treten aus dem Ganzen durch gehäufte Bindungen und schärfere rhythmische Pointierung hervor.

Bei diesem Einsatze (Takt 28 ff. vor »L'istesso tempo«):



gibt der Satz die behagliche und wohlig strömende Breite auf, er wird im Ausdrucke knapper und die thematischen Beginne folgen sich rascher als bisher. Zuerst setzt der Alt ein, vier Takte später beginnt die Oberstimme und nach zwei weiteren Takten folgt auch der Bafs, ohne freilich seinen Gang zu beenden. Es treten scharfe synkopische Rückungen auf, und alles drängt zu einer kräftigen Entladung des führenden Gedankens. Abermals beginnt nun in machtvollem Gange das Thema im Basse, auf dem zweiten Takte dieses Abschnittes setzt eine kurze Engführung ein:



die sich durch den nach zwei weiteren Takten erfolgenden Einsatz der Oberstimme zu einer kräftigen Steigerung des Ausdruckes auswächst.

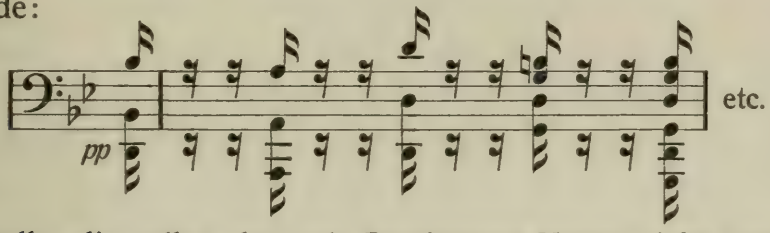
Das alles macht in der kraftvollen Energie seiner Gestaltung den Eindruck, als strebe der Satz hier schon dem Höhepunkte seiner Entwicklung zu. An Stelle dieser Entwicklung jedoch folgt die plötzliche Umkehr der Stimmung; an den Triller über der Dominante fügen sich, die Bewegung des Kontrapunktes aufnehmend, Arpeggiengänge, die die Töne der Dominantseptimen-Harmonie berühren, und in plötzlichem Wechsel, wobei man für den Ton des enharmonisch cis zu denken hat, geht es in die Quart-

sext-, darauf in die Grundlage der tonischen Harmonie von g moll und in das Tempo des »Arioso« zurück. In dieser überraschenden Kürze des Überganges offenbart sich wieder, wie sehr Beethoven jähestem Wechsel gemütlicher Stimmungen unterworfen war. Es ist nicht nur bezeichnend, dafs Beethoven das Arioso bei der Wiederholung einen halben Ton nach der Tiefe versetzt, er steigert auch den Ausdruck des klagenden Gesanges selbst auf das ergreifendste. Nichts mehr von der ruhigen Linienführung einzelner Stellen der ersten Fassung, überall, auch in dem dort so sicher und bestimmt aufwärtsschreitenden Gange des Ces dur-Abschnittes, tritt hier eine, sich freilich unendlich zart äufsernde, aber doch deutlich erkennbare nervöse Sensitivität; sie zeigt sich in den kurzen charakteristischen Tonphrasen, für deren Art ihre Pausierung im höchsten Mafse bedeutsam ist, und in den eigentümlich wechselnden Rhythmen ebenso, wie in der fein schattierten harmonischen Farbengebung.

Weder psychologisch noch ästhetisch kann die Berechtigung Beethovens, den Satz in die schwermutvolle Sphäre des »Arioso« zurückzuleiten, bestritten werden. Sein ganzes Wesen wurde von derlei gegensätzlichen phsychischen Stimmungen beherrscht, wie sie ja keiner tiefen Natur fehlen. Man darf nicht sagen: sie lösten sich in ihm ab; aber sie durchdrangen und bedingten sich sogar gegenseitig. Wir haben Beethoven in der Kraft seiner Jugend gesehen, wie er alles Leid, das ihn traf, mit ungeheurer Energie niederzwang. Aber wir haben auch schon in den Werken der früheren Zeit Stellen gefunden, die durch vorher zu Tage getretene phsychische Gegensätze in ihrer besonderen Gestaltung beeinflufst wurden. Äufserlich und vor den Augen der Welt mufs gar vieles im Leben überwunden werden, was in tiefen Innern weiter lebt und schmerzt. Je älter Beethoven wurde, je härter traf ihn das Leben, je weniger leicht konnte er trübe und herbe Erfahrungen meistern und bannen. So erklärt sich denn die Rückkehr in das dunkle Stimmungsgebiet des Klage-

gesanges aus Beethovens eigenstem Wesen ohne jede Mühe und Zwang.

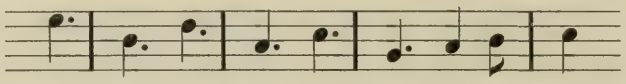
Gegen den erhabenen Gesang leidenschaftlich-tiefen Schmerzes erhebt sich nun die Reihe jener wunderbaren, dynamisch sich bis zur äufsersten Grenze der Kraft steigernden G dur-Akkorde:



eine Stelle, die selbst den mit Beethovens Kunst nicht vertrauten Hörer nicht fremd oder als aufser Zusammenhang mit dem Vorhergehenden stehend anmuten kann, so wahr und tief ist sie gefühlt. Sie ist ein elementares Aufbäumen ringender Kraft gegen die schwer lastende Trauer, die das »Arioso« ins Leben gerufen, ein Erwachen zum Lichte aus der Nacht quälenden Zweifelns und Zagens. Die Seele steht noch unter dem Banne des Schweren, das sie erschüttert, aber der Geist gewinnt die Macht über sich selbst wieder. Das wohl ist der innere Grund, weshalb Beethoven in plötzlichem Wechsel von der Moll- zur Dur-Tonart über springt, mit der beibehaltenen Tonhöhe aber auch noch die Erinnerung an den voraufgegangenen Satz festhält.

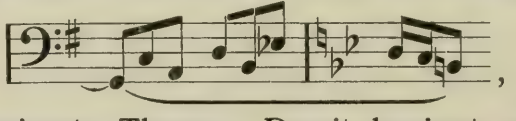
Mit diesem plötzlichen Aufraffen des Geistes aus angstvoller Umnachtung hätte der Eintritt der Fuge in der anfänglichen Bewegung, die bei aller Ruhe des Ausdruckes doch Kraft und Energie zeige, nicht gepafst: solche tief ringende Seelennot, wie sie der Klagegesang gekündet, hinterläfst ihre tiefen Spuren, die erst nach und nach schwinden können. So ist hier die Umkehrung des Fugenthemas mit den anfänglich abwärtssteigenden Intervallschritten, wobei aber die Energie der Bewegung an sich nicht beeinträchtigt wird, das notwendige Resultat der bisherigen Entwicklung des Satzes. Es ist der Rückschlag gegen die gewaltige Willenskraft, die sich in den mächtigen Akkord-Schlägen äufserte,

— auch so läfst sich die Umkehrung des Fugenthemas auffassen. Die neue Gestalt des Themas, welche auch die Skizzen, wenn auch in anderer Tonart, schon vorgesehen haben:

 etc.

bewegt in ihrem wie in kindlich-frommer Demut einherschreitenden Gange den Hörer aufs eigentümlichste. Solchen Gebilden sind wir schon in Beethovens Frühzeit gelegentlich begegnet; sie entsprangen Beethovens frommer, gotterfüllter Art, die sich in kindlichem Schauer vor der unfafsbaren Gröfse eines allmächtigen Welt-Geistes beugte, in dem Dankgefühle gegen ihn aber auch das Vertrauen auf die eigene Kraft fand oder wiederfand. So mag sich der Fortgang des Satzes bis zu dem in triumphierender Klarheit und Gröfse abschliefsenden Ende innerlich motivieren.

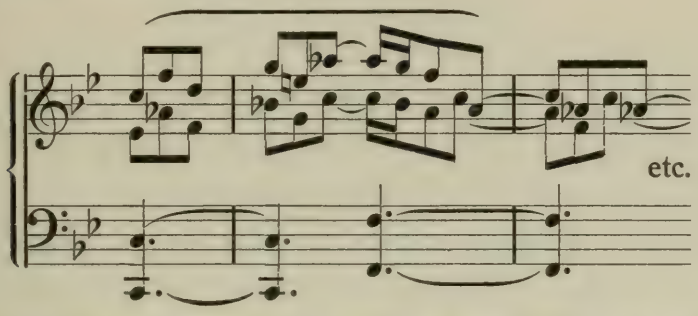
Nach der ersten Durchführung der Umkehrung der Fuge (im Zwischenspiele trübt sich die harmonische Färbung) zeigt sich im Takte vor dem Wechsel der Vorzeichnung im Basse dies:

 ,

d. h. das verkleinerte Thema. Damit beginnt eine rhythmisch überaus interessante, in der Wiedergabe sehr schwere Engführung. Die Mittelstimme beginnt die Antwort, während die Oberstimme, schon vorher, d. h. auf dem letzten Achtel des ersten Taktes einsetzend, das Thema in augmentierten Werten erklingen läfst. Der synkopierte Einsatz des Themas der Oberstimme ist nur geschehen, um den um eine Achtel-Note später fallenden Beginn der Mittelstimme deutlich hörbar zu machen.

Die Macht des Ausdruckes wächst in dem Abschnitte ganz gewaltig: man bemerke, wie das Thema im Basse auf immer höherer Stufe einsetzt, und wie der rastlos drängende Rhythmus der Sechzehntel-Figur immer mehr Boden gewinnt. So treibt der Satz vorwärts nach c moll. Trotz des ihn zuletzt fast ganz

beherrschenden kräftigen Rhythmus wird der Ausdruck des Ganzen doch niemals eilfertig oder flüchtig: das verhindert in erster Linie die zuletzt abwärts steigende Linienführung. Bei dem erwähnten Abschlusse in c moll:

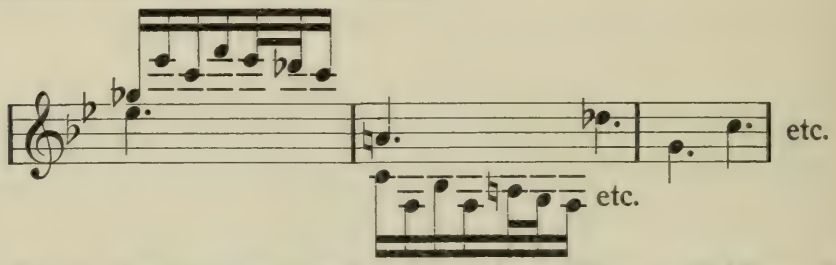


erfolgt gleichzeitig ein neuer Einsatz des Themas im Basse. Er erscheint ebenfalls in vergrößerter Form, während die Oberstimmen, großenteils parallellaufend, in verkleinerter Form auftreten. Auch hier dient natürlich das gleichzeitige Erscheinen beider Formen des Themas anderen als bloß technischen Zwecken; wiederum bewahrt der ruhige und sichere Gang der Unterstimme den Satz davor, durch die verkleinerte Form in allzu flüchtige Bahnen geworfen zu werden. Man wird hier abermals die Beobachtung machen, wie die Größe und Freiheit des tondichterischen Gedankens in keiner Weise durch die grammatische »Arbeit« beeinträchtigt worden ist; die Gewalt von Beethovens Rhythmik nimmt ihr jegliche Spur einer ungebührlichen Belastung des Werkes, so daß der Hörer, wenn er die Themen und ihre Verknüpfungen auch verfolgen kann, doch der subtilen satztechnischen Kunststücke als einer Hauptsache nicht gewahr wird, die sie ja auch nach Beethovens Absicht nicht sein sollen.

Das gleichzeitige Erscheinen der Themen in vergrößerter und verkleinerter Form stellt das Entgegenwirken zweier psychischer Momente dar; Beethoven hat aber schon dadurch, daß er das Thema in den Oberstimmen nach seinem einmaligen Erscheinen kürzt, dargetan, daß er einer neuen Steigerung zustrebt; sie setzt, nachdem eine abermalige Motivteilung eingetreten ist

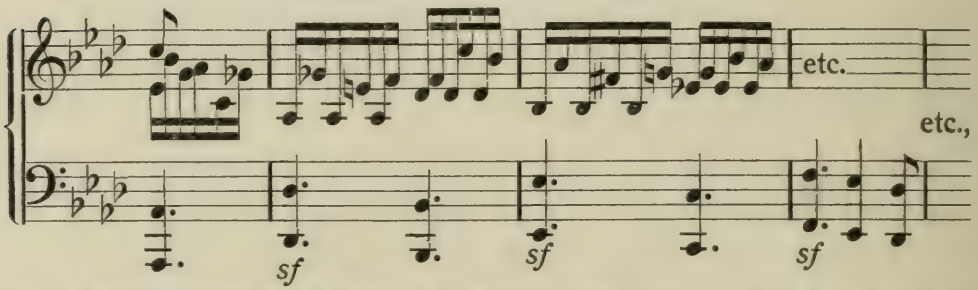
(indem weiterhin nur noch die erste Bindung benutzt wird, wodurch der nachfolgende Einsatz in Sechzehntel-Noten um so auffallender wirkt), mit der doppelten Verkürzung der Werte des Themas in dieser Form ein:

Man ersieht leicht, dafs hier auch das Thema selbst verkürzt ist. Beethoven notiert den Satz an dieser Stelle nur zweistimmig. Nach zwei Takten erscheint die Fassung des Themas ober- und unterhalb der in Gegenbewegung geführten Verkürzung in der ersten Form, deren harmonisches Aussehen dadurch wesentlich neue Züge gewinnt, dafs an die Stelle der anfänglich reinen verminderte Intervallschritte treten:



Alles dies drängt auf eine abermalige mächtige Kraftentladung hin.

So setzt nun die letzte Durchführung ein:

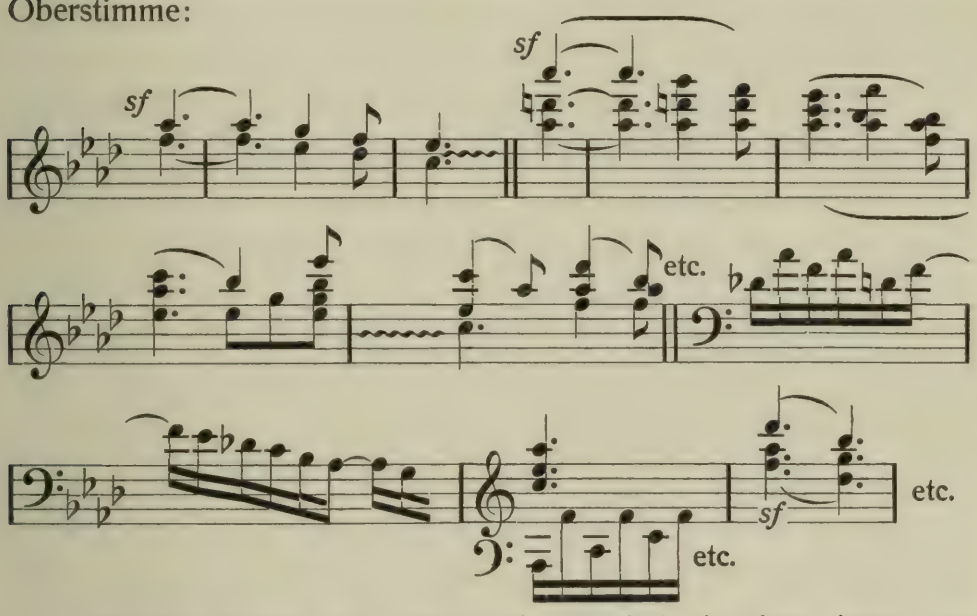


eine Entwicklung des Satzes zu höchstem Glanze des Ausdruckes. Zuerst erscheint der Führer in den dröhnenden Schritten der Oktavgänge des Basses, dann der Gefährte in der Mittelstimme, zuletzt wieder der Führer, von stützenden harmonischen Tönen umkleidet und verstärkt, in der Oberstimme. Dazu eine kräftige und energisch bewegte figurative Begleitung, die aus der letzten

Verkleinerung des Themas selbst herausgewachsen ist. Wer den Schlufs-Abschnitt des Werkes nicht im Zusammenhange hört und diesen überhaupt nicht kennt, wird ihn nicht als Teil einer Fuge erkennen, da sein Aussehen eine mehr homophone Gestaltung aufweist.

Nachdem der Führer seinen Gang in der Oberstimme vollendet hat, teilt Beethoven nach der uns bekannten Art das Thema und benutzt weiterhin nur noch seinen letzten Abschnitt, ihn immer kräftiger steigernd und in die Höhe führend.

Das Motiv wird sodann abermals geteilt und es bildet sich durch gewaltig wirkende rhythmische Rückungen der Oberstimmen, während die Unterstimme die Bewegung des Kontrapunktes weiterführt, der Übergang zum letzten Einsatze des Themas in der Oberstimme:



Höchste Kraft und strahlende Klarheit leuchtet jetzt aus dem Thema, das hier in der Mitte um einen Takt erweitert ist. Man wird leicht bemerken, dafs Beethoven an einigen Stellen dieser Koda (so darf man wohl den Abschlufs der Fuge bezeichnen), um die Accente zu erhöhen, besonders einschneidende Harmonien, Septimen-Akkorde, gewählt hat. Aber so grofs ist die Kraft des Orgelpunktes, über dem die ganze Stelle ruht, so

mächtig der Gang der in stolzer Kraftfülle und Bestimmtheit unbeirrbar ihren Weg gehenden Figuration des Basses, das trotz der dissonierenden Klänge kein den Glanz des Abschlusses trübendes Element in den Satz kommt, der zuletzt in breite Arpeggiengänge ausmündet; diese steigen, dem Stimmungsverlaufe des ganzen Satzes entsprechend, zur Tiefe nieder, um dann in machtvollem Aufschwunge zur höchsten Höhe anzusteigen. Damit ist das Werk zu Ende.

In der Fuge ist nichts von tiefsinniger Spekulation und der um ihrer selbst willen geübten Bewältigung syntaktischer Probleme zu finden. Wie Beethovens gewaltiger Wille und die nie versagende Logik seines musikalischen Denkens die Tonmassen leitet, so dafs dem Hörer niemals der Gedanke an überflüssiges oder willkürlich gestaltetes in dieser herrlichen Schöpfung kommen kann, so mufs dieser Eindruck zuletzt, in den abschliefsenden Arpeggien, in stärkster Beleuchtung hervortreten: sie sind nichts weniger als eine Bravourpassage, und das Tempo darf in ihnen durchaus nicht beschleunigt, der gleichmäfsige rhythmische Gang nicht beeinträchtigt werden. Sie sind die von leuchtender Schönheit umstrahlte Krönung des stolzen Baues der Fuge und des ganzen erhabenen Werkes.

Von den Beurteilern des Werkes ist nicht viel zu sagen. Elterlein sieht in der Sonate ein übergreifendes Element des Milden, Zarten, Weichen und vermifst die energische Kraft früherer Schöpfungen. Kraft, im Sinne von nach aufsen drängender und vorantreibender Machtfülle fehlt ihr freilich, und dem alternden Beethoven kam der gewaltige pathetische Schwung der Tonsprache, wie er seinen früheren Werken zu eigen war, mehr und mehr abhanden, aber nicht die innere, wunderbar gefestigte Kraft tiefer Gedanken, die sich durch eine Fülle schwer lastenden seelischen Druckes zu triumphierender Höhe durchringen. Die strenge Folgerichtigkeit der Entwicklung des ganzen Werkes hat Elterlein nicht erkannt.

»Ueber die Blinden, die Beethoven für einen Tauben hielten!« ruft Lenz im Hinblick auf die blühende Klangfülle und Schönheit aus, die über der Sonate lagert. Er hat weiter ihren zweiten Satz »vielleicht das genialste Intermezzo der Beethovenschen Proteus-Form . . . gewifs das im kleinsten Raum bedeutsamste« genannt und sich an die Stimmung des Horazischen Wortes: »nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus« gemahnt gefühlt.[1]) Davon liegt ganz gewifs viel in diesem urkräftigen Stücke. Lenz ist dann aber leider dem Versuche, das Werk mit anderen zu vergleichen, unterlegen. Er nennt das Thema der Fuge anspruchslos, und dies nur im Hinblicke auf den Themen-Kolofs des Opus 106. Solche Beiwörter haben immer etwas tadelndes an sich; sie verrücken den Schwerpunkt der Beurteilung, wenn sie durch derlei Vergleiche erzeugt werden. Für die Beurteilung handelt es sich doch einzig und allein nur darum, den organischen Zusammenhang d. h. die Bedeutung der Teile für die Gesamtheit des Kunstwerkes und für sich festzustellen. Und da mufs gesagt werden, dafs das Beiwort nicht unglücklicher gewählt werden konnte.

Ausführlicher mufs auf L. Nohls Ansicht von der Sonate eingegangen werden, weil sie für eine gewisse Art der Wertung Beethovens charakteristisch ist. Nohl betrachtet den ersten Satz von Opus 111 und das ganze Opus 110 zusammen und meint, hier erscheine »in Charakter und Anlage wie in der Ausführung, ja selbst bis ins Einzelne der Wendungen hinein ‚Ragout von Anderer Schmaus' auch von Beethovenschen.« Er nimmt an, der Verleger Schlesinger könne vielleicht bei einer »Bestellung von Sonaten« an die »Pathétique« und die »Appassionata« erinnert und ähnliches verlangt haben. Dafs Beethoven einmal, wie in dem bekannten Briefe an Ries in London zu lesen ist, der Not gehorchend bereit war, dem Publikum Konzessionen zu machen, läfst sich nicht wegleugnen. Das ist aber ein Fall für

[1]) Lenz zitiert das Wort nicht ganz.

sich, denn wir wissen nicht, unter welchem tatsächlichen oder eingebildeten Zwange sich der Meister befand, als er den Brief schrieb. Sicherlich läfst der Fall sich nicht verallgemeinern, da Beethoven nicht der Mann war, seinen Geschmack nach Wünschen von Publikum und Verleger zu modeln.

Nohl sagt nun weiter: »soviel empfindet sich fast mit Peinlichkeit, dafs unser grofser kraftvoller Meister hier sich selbst entfremdet ist und uns den blofsen Schein gibt, wo wir gerade von ihm am meisten die Sache zu empfangen gewohnt sind. Wie sehr »dagewesen« ist das Pathos des ganzen 1. Satzes von Opus 111, und wie erinnert ein tieferes Gefühl für Wahrheit[1]) sich im Finale von Opus 110 fast wehmütig der Sonate Opus 31 II! Was damals in wahrhaft heiliger Herzensnoth entstanden und nachher auch bei dem Zusammenfassen des eigenen gesammten Lebensgehaltes, in der Neunten Symphonie zu einer förmlichen geistigen Befreiungsthat erwachsen sollte, die Verwendung der dramatischen Recitation mitten im lyrischen Spiel, enthüllt hier die ganze Blöfse des blofsen Scheins, der solchem Instrumentalrecitativ an sich eigen ist und den nur die erhabene Unschuld wahrer inneren Noth und das Ergreifen eines letzten Rettungsmittels uns verdeckt. An die Stelle tiefsten Schauens in den Zusammenhang der Dinge, wie ihn eben das wahre Drama aufzuschliefsen vermag, tritt der theatralische Schein, die Affectation der Wahrheit, und ihn, der uns den ganzen tragischen Urgrund seiner Kunst so oft ergreifend enthüllt, ihn sehen wir mit den Weihen dieses wahren Himmelsgeschenks spielen?[2])

»Aber auch sonst tritt in diesen »Stücken« überall Connivenz

[1]) Was Nohl unter »Wahrheit« versteht, wird man weiter unten vernehmen.

[2]) Man wird die unlogischen Seitensprünge in der Gedankenentwicklung dieses Satzes leicht bemerken, obwohl es mitunter bei Nohl schwer ist, aus dem Schwalle der Worte den Sinn zu enträtseln. Wegen der hier geschehenen, törichten Art des Urteils über Beethoven sich zu ereifern liegt kein Grund vor: dergleichen richtet sich von selbst.

gegen Stimmung und Geschmack der Zeit hervor. »Con amabilità« ist der 1. Satz von Opus 110 überschrieben,[1]) und wirklich zeigt nicht nur diese an sich gefällige Weise, sondern überhaupt das ganze Suchen nach solcher blofsen »schönen Melodie« den Charakter jener Tage, die sich vorwiegend im süfsen Spiel der Töne gefielen. Aus der Melodie aber wird das Lied bis zur beliebten »Ariette« und zum seriösen »Arioso«[2]), aus dem Lied das Bild, und so entsteht an Stelle jenes wundervollen Organismus der Beethovenschen Sonate, der an Gehalt und Vollendung direkt neben Aeschylos und Shakespeare's tragischen Gebilden steht, jene Reihe mehr zufällig gefundener Liedchen und Bildchen, wie zum Spiel für musikliebende Kinder, anstatt jener »Seelenspeise« für ernsteste Männer, die in der Musik Linderung der Leiden und Lösung der Räthsel des Daseins suchen. Dabei die auffallende Gewöhnlichkeit der Harmonien,[3]) namentlich in diesem 1. Satz von Opus 110 und obendrein zu den nächstliegenden arpeggien aufgelöst als gelte es Dilettanten den Sinn und Gehalt eines Dreiklangs oder Dominantaccords aufzudecken![4]) Es ist der Sitz jenes Übels der »Lieder ohne Worte«, die denn auch bald ebenso zahllos wie samenlos ins

[1]) Schon diese blofse Angabe bringt den furor neo-teutonicus in Wallung, wie man sieht. Im übrigen ist nicht zu leugnen, dafs in diesem aus Mifsverstand und kritikloser Begeisterung gezeugtem Gallimathias Methode steckt.

[2]) Man wolle bemerken, wie sich auch hier wieder die trotz aller vielen Worte nur auf das äufsere der Dinge gehende Urteilskraft Nohls bewährt. Eine Einschätzung der Sünden und Vergehungen der »Neudeutsch-Unentwegten" wird auch dieses Wort nicht übersehen dürfen.

[3]) Dafs der künstlerische Vorwurf, das Thema eines Werkes, von wesentlichem Einflusse auf die rhythmische und harmonische, die polyphone oder homophone Gestaltung ist und sein mufs, ist Nohl nicht zum Bewufstsein gekommen. Die Art des Werkes, ob es sich nun um Oper, Musikdrama, Sonate oder Lied handele, ist gleichgültig. Und Nohl hätte doch auch in dieser Beziehung so unendlich viel von Wagner lernen können!

[4]) Man wird gut tun, sich weiter unten, wo von der Kraft und

Kraut schiefsen sollten, während Beethovens Sonate und ihre Erweiterung zu Quartett und Symphonie fast ein Menschenalter brauchten, um in das Empfinden der Zeit einzudringen, dann aber auch den Keim zu Schöpfungen wie der »Symphonischen Dichtung« Liszts und der musikalischen Tragödie Wagners boten![1])

»Und in der Tat sagt uns eine Bezeichnung, wie die in dem Autograph von Op. 110, wo im Finale das »Arioso dolente« noch einmal auftritt: »Mehr und schon ermattend klagend, perdendo le forze«, dafs hier die Kräfte momentan erlahmt und nur noch die Allüren, die Attitüde jenes ernsten Spiels zu erlangen waren, das dieser musikalische Tragiker uns sonst so kräftig zu bieten weifs.«[2])

Man würde derlei bombastisch aufgeputzte Sätze ruhig sich selbst überlassen dürfen, wären sie nicht geeignet, in halbreifen Köpfen bedenkliche Verwirrung anzurichten. Woher rührt Nohls Mifsachtung des Werkes? Die Antwort ist nicht schwer: einmal hat die im Sinne der älteren Kunst gegliederte »Melodie« im Anfange der Sonate seinen Unwillen erregt, und dann — schnurrig genug! — die Vorherrschaft konsonanter Klänge. Absonderliche Logik! Auf einer späteren Seite spricht er von der ergreifenden Macht der Seelenlaute und der hehren Kraft der Dissonanz, die aus Bildungen wie Opus 102 und 106 in die Missa solemnis überströmte. Da haben wir es schwarz auf weifs: wo die Dissonanz herrscht, ist »Seelenlaut,« wo die Konsonanz überwiegt, demnach offenbar nicht. Nohl stand, als er die mitgeteilten Sätze schrieb, ganz unter dem Zwange der neudeutschen Schule, die den von ihr willkürlich

---

Eigenschaft der Dissonanz die Rede ist, diesen Satz nochmals in die Erinnerung zu rufen.

[1]) Auf diesen zum grofsen Teil verfehlten musikgeschichtlichen Exkurs kann hier, weil er mit der Aufgabe des Buches nichts zu tun hat, nicht eingegangen werden.

[2]) Hier ist eines der typischen Beispiele von Nohls Art a prioristisch konstruierter Urteile: Die »Melodie« taugt nicht, ergo mufs sie überall als unwahr und als Zeichen seniler Kraftlosigkeit bezeichnet werden!

konstruierten »letzten Beethoven« für sich und ihre Zwecke mit Beschlag legen zu dürfen meinte und ganz und gar nichts von der organischen Entwicklung der Kunst wufste, diese vielmehr nur insoweit überhaupt gelten liefs, als sie sich wie eine Art von Prophetie auf Wagner darstellen liefs. An dieser Auffassung der Dinge ändert auch die phrasenreiche Verherrlichung älterer Meister wie Mozart durch Nohl und andere Chorführer nichts. Das rabiate Parteigängertum Wagners ist zwar nun endlich zu leidlicher Ruhe gebracht worden, neue Götter sind erstanden und neben ihnen neue Götzen, die ein ephemeres Interesse in Anspruch nehmen; aber L. Nohls Anschauungen sind noch nicht durchaus und überall tot.[1])

Nohl hat die Entwicklungsgeschichte der Dissonanz nicht gekannt; er hat nicht gewufst, wie sie sich allmählich einen gleichberechtigten Platz neben der Konsonanz eroberte und schliefslich dieser mit den wachsenden Ausdrucksmitteln der Musik überhaupt die Vorherrschaft streitig machen mufste. Das war ein notwendiger innerer Prozefs. Aber nun, blofs weil die Konsonanz das primäre, die Dissonanz das sekundäre Moment in der Flucht der künstlerischen Verwendung dieser Erscheinungen darstellt, das erste zu einem minderwertigen stempeln zu wollen, ist doch ebenso verfehlt und töricht, wie das andere, die ältere Form als einen überwundenen Standpunkt ein für allemal abzulehnen. Dafs der geistige Gehalt die äufsere Form eines Kunstwerks bestimmen mufs, das hat Nohl trotz seiner langen Beschäftigung mit Beethoven aus dessen Werken nicht gelernt.

Diese im Grunde selbstverständlichen Darlegungen mögen im Hinblicke auf die bedauerliche Verunglimpfung eines der herrlichsten Werke der Musik-Literatur ihre Entschuldigung finden.

---

[1]) Man lese z. B. A. Göllerichs unglaublich leichtfertig und ganz und gar unwissenschaftlich verfertigtes Schriftchen: Beethoven. Berlin, Bard, Marquard & Co. (In Rich. Straufs's Sammlung: die Musik).

Opus 111:

Sonate in cmoll.

Am 13. Januar 1822 vollendete Beethoven die endgültige Niederschrift des Opus 111, das seine letzte Klaviersonate sein sollte. Das Werk erschien bei Schlesinger in Berlin (und Paris) im April 1823 unter dem Titel: »Sonate pour le Piano-Forte Composée & très respectueusement Dediée à Son Altesse Impériale Monseigneur l'Archiduc Rodolphe d'Autriche Cardinal Prince Archevêque d'Olmütz . . . Op. 111 . . . Berlin chez A^d^ Mt Schlesinger . . . Paris, M. Schlesinger, Londres, Boosey & Cie. Einzig rechtmäfsige Originalausgabe. S. 1160.«[1]) Die Widmung hatte Beethoven dem Verleger überlassen. Die Wiener Zeitung vom 27. Mai zeigte die Sonate als »neu angekommen« an.

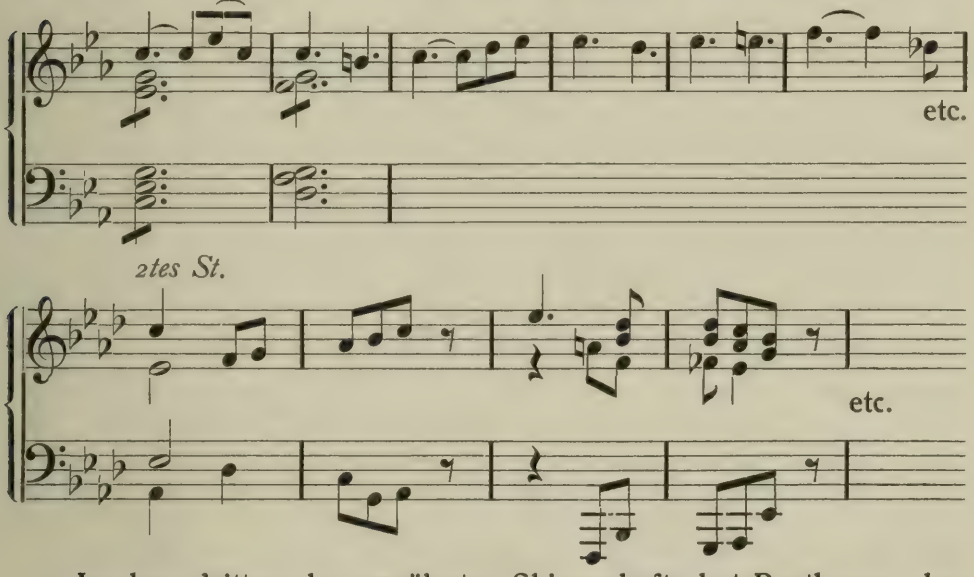
Nohl hat mit Anerkennung eine Besprechung der letzten Sonaten in der Allg. Mus.-Ztg. des Jahres 1824 erwähnt,[2]) deren Verfasser »die hier gebrauchten Kunstmittel Beethovens Genius nicht recht würdig hält.« Das freilich unvergleichlich köstlichere Gegenstück zu diesem Schmerzensrufe eines »unentwegten« Fortschrittlers enthält die »Berliner Mus.-Ztg.« in einer Zuschrift an deren Herausgeber Marx, die — eine Rezension der Sonate ablehnte. Der wackere Kämpe auf Zeitungspapier bemerkt im Eingange, er habe vor 15 Jahren Beethovens Talent »aufmunternd« anerkannt; in dieser wohlmeinenden Stimmung sei er so weit gegangen, Beethoven das ideale Ziel, »ein zweiter Mozart wenigstens in den Symphonien zu werden,« erblicken zu

[1]) Sonderbarerweise hat weder Thayer's noch Nottebohms chronologisches Verzeichnis den Titel mitgeteilt. Ich verdanke ihn der freundlichen Mitteilung des Schlesingerschen Verlages.

[2]) a. a. O. III. S. 280.

lassen, »wenn er die Ausschweifungen seines Genius zügeln, das Barokke, Ueberspannte aus seinen Kompositionen verbannen lerne, wenn er weniger gesucht, wenn er klarer und verständlicher schreiben werde. — »Ach! wozu sind wir Recensenten, wenn Niemand auf uns hört!« [1]) Exzentrizität hatte der unvergleichliche Kritikus gefürchtet; hier fand er seine schlimmsten Erwartungen übertroffen: ein Werk, »das aller unserer Regeln spottet« ... Und Ludwig Nohl sieht in dem ersten Satze nur »dagewesenes«, »blofsen Schein«, wo wir von Beethoven »die Sache zu empfangen gewohnt sind!« Hans von Bülow erklärt dagegen, dafs Beethovens letzte Klaviersonate von Einigen nicht mit Unrecht für das vollkommenste Werk der Gattung in des Meisters »dritter Periode« gehalten werde. . . . So wunderbar ist das Leben gemischt.

Es wurde bereits oben kurz erwähnt, dafs das erste Thema des »Allegro con brio« in den Skizzen als dritter Satz einer cmoll-Sonate erscheine. Die Entwürfe sind diese:

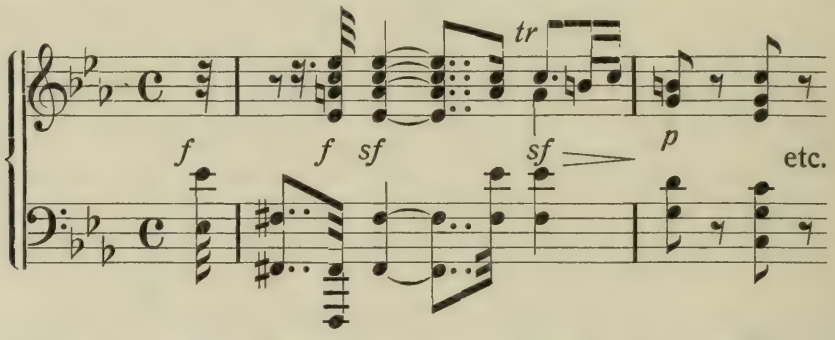


In dem dritten der erwähnten Skizzenhefte hat Beethoven den Gedanken wieder aufgegriffen; mitten unter Aufzeichnungen zum

[1]) Der Index nennt drolliger Weise Marx selbst als Verfasser dieses köstlichen Notschreies.

Agnus Dei der grofsen Messe beginnt die Arbeit an dem Sonatensatze, auf dessen einleitendes »Maëstoso« Beethoven einige Zeit später verfiel. Es ist im Hinblicke auf L. Nohls angeführte Meinung von der Rückständigkeit dieses Satzes und bei der phrasenhaften, uneingeschränkten Bewunderung, die er, der Meister auf der neuromantischen »Phrasen-Harmonika«[1]) der neunten Sinfonie hat zu teil werden lassen, nicht ohne ein gewisses humoristisches Interesse, dafs Beethoven in den Takten 2 ff. sich einer Stelle der Sinfonie nähert, wie bereits von Reinecke bemerkt worden ist.[2]) Freilich ist der Modulationsgang der umgekehrte, aber das Prinzip der Bildung ist dasselbe, und die Oberstimmen der Akkorde der Violinen bilden wie die Oberstimmen in der Sonate einen aufwärts steigenden Gang (Takt 21 ff.), der hier nur durch den Beginn des zweiten Auftretens des Eingangsmotives unterbrochen wird.

Mit gewaltigen, trotzig-finstern Schlägen beginnt der erhabene erste Satz der Sonate, dessen einleitender Gedanke, zwei Takte umspannend, die führende Tonart cmoll in ihrem tonischen Dreiklange nur durchgehend berührt:



Abschliefsend wird überhaupt der Akkord in der Einleitung nicht berührt, und so steigert sich die Spannung, da die Modulation die entlegensten Gebiete aufsucht, von Takt zu Takte, bis mit dem dröhnenden Eintritte des Hauptmotives im Allegro ihre mächtige Lösung erfolgt. Solchen Sätzen, in denen Beethoven,

[1]) Ich borge den treffenden Ausdruck aus v. Frimmels Beethoven. Berlin, Harmonie.

[2]) Reinecke, a. a. O. S. 123.

die Tonart anfangs nicht feststellend, das Ziel der Modulation verbirgt, sind wir wohl schon begegnet; aber ihrer keiner war von gleicher Gröfse und Wucht der Gedanken erfüllt, keiner brachte die Lösung der Spannung in einer gleich überwältigenden Weise.

Dafs hier, im Thema der Einleitung, wiederum zwei verschiedene psychische Momente in Tätigkeit sind, sieht man leicht: die markige Kraft des Beginnes, die in sich zunächst keine Steigerung, sondern in der Wendung zur Dominante der führenden Tonart und durch die abwärtssteigende Linie des Motives eine gewisse Beschwichtigung erfährt; sodann das zweite Moment, das sich im zweiten Takte darstellt und das in die energische Kraft des Beginnes zurückleitet. Damit ist, wie immer in solchen Fällen bei Beethoven, die Andeutung dessen, was an gewaltigen Gegensätzen in dem Satze aufeinander stofsen wird, gegeben. Und so erscheint auch einige Takte später eine Hindeutung auf den Verlauf des ganzen Werkes.

Die beiden Takte des Beginnes, so baut sich das »Maëstoso« auf, werden zunächst um eine Quarte nach der Höhe versetzt. Dann beginnt das Eingangsmotiv abermals in tieferer Lage; die den rhythmischen Schlag nachahmenden Oberstimmen setzen ein, aber die harmonische Färbung ist weicher geworden; an Stelle des schneidenden Septimen-Klanges tritt der b moll-Dreiklang in der unbestimmt dissonierenden Quartsextlage, und nun sinkt der Satz, den punktierten Rhythmus beibehaltend, in jene überraschende und geheimnisvolle Akkordfolge, in der das impulsiv pochende Leben des Beginnes nur noch wie in leisem Nachhalle nachzittert. Dieser erschütternde Gegensatz ist wie eine Ahnung des kommenden, das der Satz enthüllen soll: nochmals wird der Riesengeist Beethovens sein Donnerwort über die Welt schleudern, aber dann, im beglückenden Bewufstsein seiner ungebrochenen Kraft den Mut der Entsagung finden. In allem dem liegt auch schon angegeben, weshalb diese Sonate sich auf zwei Sätze beschränken mufste.

In diesem Sinne hat von Lenz sein bekanntes Wort: »Widerstand-Ergebung« für den Inhalt der Sonate gefunden, Begriffe, die H. von Bülow, wie uns scheint, nicht ganz glücklich durch die anderen: »Sansara-Nirwana« ersetzt hat. Die Anschauungen der indischen Religionen haben mit diesem Werke und mit Beethoven keine Berührungspunkte, die eine solche Bezeichnung rechtfertigten. Man kann vielleicht sagen: die beiden Sätze verhalten sich gewissermafsen wie Ursache und Wirkung, denn das uneingeschränkte Bewufstsein psychischer Kraft, das den ersten Satz geboren, bedingt als höchsten möglichen künstlerischen Gegensatz die entsagende Stimmung des zweiten. So verhalten sich nach der indischen Lehre Sansara und Nirwana nicht zueinander: jenes ist der ewige, furchtbare Kreislauf, der den Menschen nach seinem Ende wiedergeboren werden läfst und die höhere oder tiefere Stufe seiner neuen Geburt von dem sittlichen Werte der Taten seines früheren Lebens abhängig macht; dies ist das Vergehen und Verlöschen allen Seins, das Aufhören jeglichen Bestehens, jeglicher Gefühlsregung, jeglicher Leidenschaft, das Ende des Sarsana, das absolute Nichts.

Wir wissen aus einem Briefe des Dichters an Wilhelm von Humboldt von einem Plane Schillers, ein Idyll zu schreiben, dessen Inhalt die Vermählung des Herakles mit Hebe sein sollte. Kein Schatten, nur Licht, alles Lebendige ausgelöscht, absolute Ruhe, die Ruhe der Vollendung. Schiller hat den Gedanken fallen lassen; er ist dichterisch nicht verwendbar. Auch musikalisch könnte man mit ihm nichts beginnen. Beethoven vollends hätte jede Zumutung, mit seiner Kunst einem derartigen Gedanken zu dienen, weit von sich abgewiesen. Seine Anlage zu philosophischer Spekulation wies ihn ganz andere Wege. Ihm gebar sich aus Leid Freude, aus dem Bewufstsein der Kraft das Gefühl seliger Ruhe, das, wilden Leidenschaften unzugänglich, im Genusse höchster Schönheit und höchsten Klangzaubers die letzte, tiefste Befriedigung fühlte. Gewifs finden

sich hier übereinstimmende Punkte mit der Lehre der Indier ebensowohl wie mit der des Christentumes; aber aus dem Schlufssatze der Sonate erklingt es nicht wie völliges Erlöschen alles Lebens; es ist kein Vergehen in (musikalisch nicht darstellbarer) Bewufstlosigkeit, es ist im Gegenteil ein beglücktes Schwelgen im rhythmisch bewegten, einfachen Klange, ein entzücktes Geniefsen, eine selige Freude an der ununterbrochen strömenden rhythmischen Flut. Es ist ein Hymnus auf den lebendigen und starken Urquell aller Musik, ein überwältigender, hoheitsvoller Hymnus auf den Rhythmus.

In diesem Sinne mag man von Bülows Wort gelten lassen, dafs im ersten Satze alle gigantische Kraft, aller wilde Trotz, dessen Beethoven jemals in seinem Leben fähig gewesen, in machtvollster Weise und in neuem künstlerischen Ausdrucke wiederkehren, und dafs der zweite von überirdisch verklärter Hoheit weltabgewandter Beschaulichkeit getragen ist.

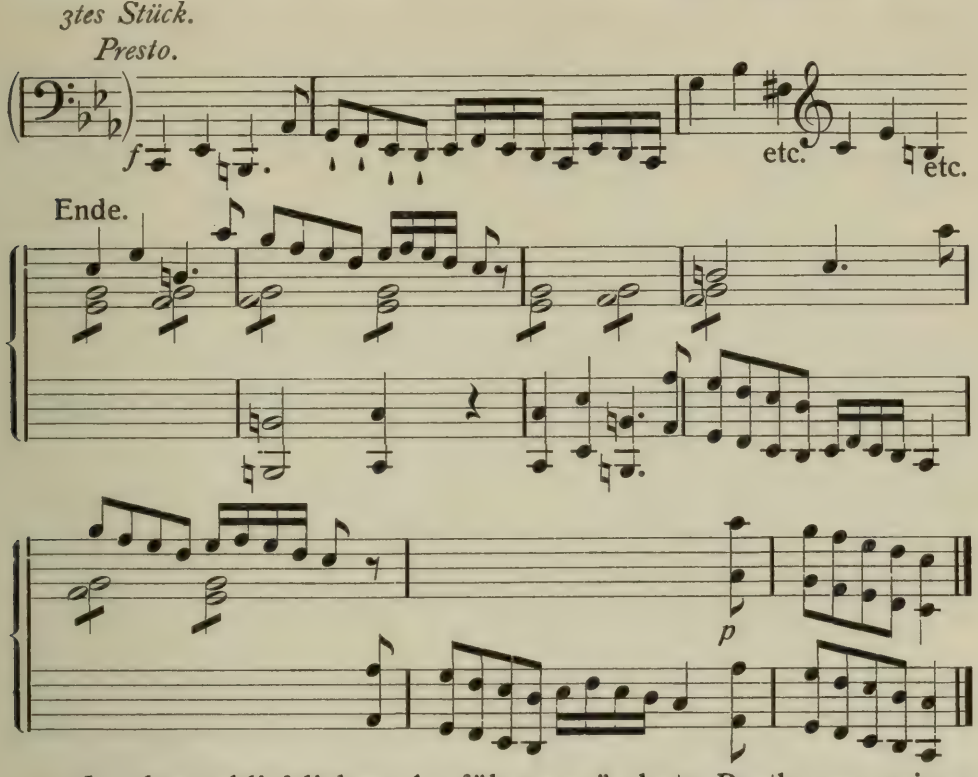
Diese Auseinandersetzung liefs sich am besten gleich hier, im Anfange unserer Betrachtung, nach dem ersten Erscheinen der charakteristischen Gegensätze der psychischen Elemente, die die Sonate bewegen, geben.

Wir gehen nunmehr zur Darstellung der Entwicklung des ersten Satzes selbst über.

Aus der Akkordkette der Takte 7 ff. der Einleitung geht Beethoven mit sich plötzlich steigernder Energie des Ausdruckes durch einige scharf accentuierte Schläge in die Dominanttonart über; die innere Erregung wächst hier so scharf, dafs in der unteren Stimme kräftige Accentrückungen auftreten, gegen welche die gleichmäfsig aufwärtstrebenden Oberstimmen keine Bedeutung gewinnen können. Alle diese Linien ergreifen bei den Abschlüssen den punktierten Rhythmus. Am Schlusse der Einleitung scheint der führende Gedanke wie erschöpft zu versinken. Aber dieses scheinbare Nachlassen der Kraft dient nur dazu, um das Hauptmotiv des nachfolgenden Allegro mit um so gröfserer und überraschenderer Kraft einzuführen. Beethoven bildet den Über-

gang aus dem Zustande psychischer Erschlafftheit zu der wuchtig-trotzigen Bestimmtheit des Allegro durch eine seiner unsterblichen kurzen crescendo-Linien, deren wesentliches Merkmal der rasch und energisch anwachsende Triller (Paukenwirbel) ist. Wohl ist das wiederum die bekannte Wirkung durch den Kontrast, aber der »Effekt« ist ein notwendiges Resultat der schon die Einleitung beherrschenden Doppelstimmung. Das scheinbar abrupte Umschlagen der Stimmung ist ein schon oft hervorgehobenes bezeichnendes Moment in Beethovens Gemütsleben. Dafs nun in alle dem auch nicht das geringste steckt, was irgend jemanden mit Nohl anzunehmen veranlassen darf, es sei schon »dagewesen«, also vermutlich und ganz besonders in der pathetischen Sonate zu finden, das versteht sich von selbst und braucht nicht erst lang und breit bewiesen zu werden. So gewaltig in seiner Art jenes Werk anhebt, seine Einleitung weifs nichts von dem wilden Trotze und dem tiefsinnigen Dunkel der Gegensätze dieser Sonate, mag auch eine gewisse Verwandtschaft beider Schöpfungen nicht zu verkennen sein. Aber das kann Beethoven doch unmöglich zum Vorwurfe gemacht werden: er ist eben fast in jedem Augenblicke er selbst, und bestimmte Züge seiner Eigenart treten immer und immer wieder, wenn auch in wunderbarster und tiefster Abstufung im einzelnen hervor. Und darauf kommt es an, und auf das andere, dafs Wollen und Vollbringen in keinem Mifsverhältnisse stehen. Wie Beethoven hier von allen Anfange an seine Aufgabe tiefer erfafst, als in der pathetischen Sonate, das zeigt die Einleitung in Zügen von einer Gedrungenheit, wie sie dort nicht herrschen. Dafs ihm hier überhaupt die Wucht pathetischer Rede wiederkehrt, wiederkehren konnte, sollte billigerweise Niemanden Wunder nehmen, dem sich Beethovens Art erschlossen. Aber wo ist denn das breitströmende Pathos des »Grave« aus Opus 13 hier zu finden? Sicherlich nirgendwo. Pathetische Machtfülle eignet nur dem Eingangsmotive, und dies ist nur ein einziges Moment in dem ganzen gewaltigen Reichtume dieser Tonbildungen.

Die ersten Skizzen zum Allegro sahen eine fugenmäfsige Arbeit vor. Sie wurden geschrieben, ehe Beethoven auf den Gedanken der Introduktion verfiel. Die Skizzen enthalten dies:

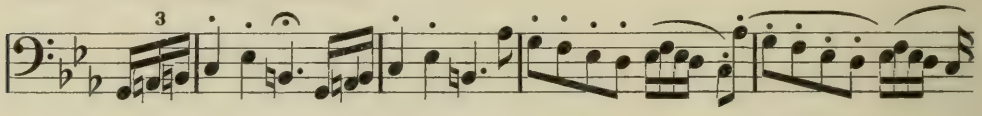


In der schliefslichen Ausführung änderte Beethoven seinen Plan; er setzte an die Stelle eines fugierten Satzes die Unison-Linien, welche der Triller vorbereitet, der in seinem Abschlusse den Beginn des Hauptmotives enthält. Gerade diese Art der Einführung, bei der die Harmonien latent erscheinen, läfst das Hauptmotiv in seiner ganzen starren und urgewaltigen Gröfse erscheinen. Überdies wird durch die unisone Bildung ein überaus bemerkenswerter Gegensatz zum Maëstoso der Einleitung geschaffen.

Was könnte im Grunde genommen einfacher sein, als dies Thema![1]) Aber in der Wucht seiner rhythmischen Kraft, der

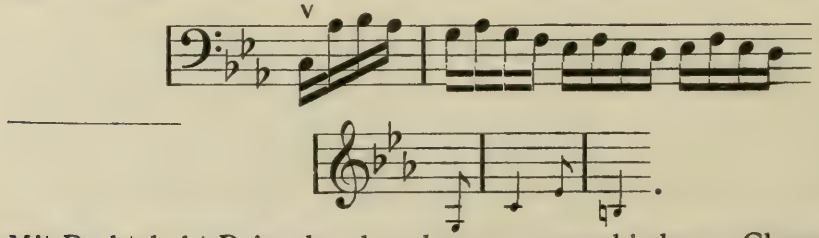
[1]) Reinecke, a. a. O. S. 124, hat hervorgehoben, dafs »die frappanten Intervalle« des Themas auch in Mozarts Esdur-Konzerte (Köchel, No. 482) zu finden sind:

packenden Bestimmtheit seiner Intervalle ruht eine elementare Gröfse von wahrhaft markerschütternder Gewalt. Es ist ein im wilden Grimme sich aufbäumender Gedanke, ein Anstürmen und Zurückfluten ringender Macht, in dem der Geist neue Kraft zu sammeln strebt. Es darf nicht aufser acht gelassen werden, dafs der die Bezeichnung »poco ritenente« tragende Takt nicht als blofser Anhang zum thematischen Gedanken im musikalisch-thematischen Sinne aufzufassen ist, sondern sich als ein wesentliches psychisches Moment des Themas selbst darstellt, das demnach vier Takte umfafst:



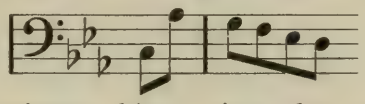
Das meditative Element, das sich im letzten Takte, durch die Fermaten vorbereitet, äufsert, ist vorläufig nicht stark genug, um breiten Raum zu gewinnen.

Zunächst bildet sich aus ihm (in der psychologischen Entwicklung des Satzes) ein scharfer Gegensatz, der sich in dem unruhvollen Wogen der Sechzehntel-Figuren darstellt; diese schwellen immer kräftiger an, werden immer schärfer accentuiert und leiten in das Thema zurück, das nunmehr im Schmucke harmonischer Umkleidung auftritt. Überall ist der Ausdruck von zwingender Bestimmtheit und höchster Kraftfülle; daher finden sich hier auch keinerlei Accentrückungen: auf dem Höhepunkte des machtvollen, zum Thema zurückleitenden Ganges erscheint jede Anfangsnote der Sechszehntel-Tongruppen in schärfster Weise betont. Das ist die einfache Konsequenz des wuchtigen Beginnes dieses Satzes. Dafs die absteigende Reihe:



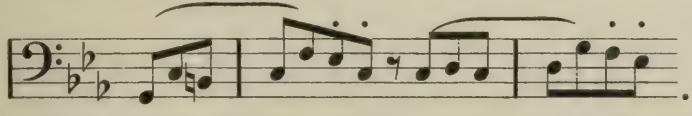
Mit Recht hebt Reinecke aber den ganz verschiedenen Charakter hervor.

nur eine Figurierung des Voraufgegangenen



darstellt, ist ohne weiteres klar. Aus der vorantreibenden kräftigen Bewegung heraus gewinnt der Sinn des Dichters (nach dem plötzlichen Nachlassen der Kraft) die anfängliche Stimmung wieder: darum das allmähliche Anwachsen und Aufwärtsstreben der im weiten Bogen geschlungenen Linie, die gegen ihren Schluſs hin umbiegt und, nach und nach schwächer werdend, in die mittlere Tonregion zurückkehrt. Da zeigt sich wieder die echt künstlerische Fähigkeit Beethovens, Maſs halten zu können: in seinen Werken ist kein jäher und blind sich überstürzender Überschwang, und trotz der einzigartigen Gewalt seiner künstlerischen Vorwürfe waltet hier wie überall der von höchster Besonnenheit erleuchtete Wille in souveräner Gröſse und Herrlichkeit.

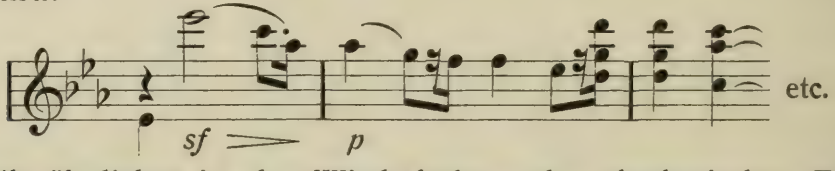
Daſs wir es in dem gegebenen nicht mit einem Thema zu tun haben, das in der herkömmlichen Weise formell gegliedert ist, sieht man auf den ersten Blick. Der harmonisierte Einsatz des führenden Gedankens läſst dessen ersten, mit der Fermate endenden Teil auſser acht; sodann wird das zweite Motiv des Themas, die abwärtssteigenden Achteltöne, figurativ umkleidet und weiter gesponnen, worauf eine breite Kadenzbildung diesen Abschnitt des Satzes, der die führende Tonart nicht verlassen hat, abschlieſst. Gleichzeitig mit dem Schluſstone setzt, wie wir das oft bei Beethoven bemerkten, eine neue Periode ein, an deren Anfange das von einem breit strömenden Kontrapunkte begleitete Hauptmotiv steht. Im weiteren Verlaufe gewinnt die Gegenmelodie im Basse, welche zu den bald in die Oberstimme überspringenden Figurationen auftritt, Bedeutung:

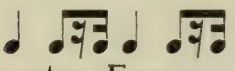


Die in Rede stehende Periode moduliert nach Es dur, worauf sich eine zweite Satzbildung anschlieſst, bei der das Stimmverhält-

nis umgekehrt erscheint. Eine dritte Periode schliefst sich, von As dur ausgehend an, und es wird der Satz in energischer und grofszügiger Weise durch zwei Durchgangstakte, welche durch gewaltige Sprünge der Oberstimme charakterisiert sind, zum zweiten Thema übergeleitet.

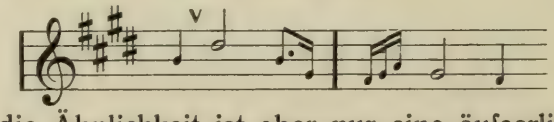
Auch hier, am Anfange des ersten der vorhin erwähnten drei mehr oder weniger parallel gebildeten Abschnitte ist es dem Hörer, als habe Beethoven wohl an eine fugierte Behandlung des Hauptmotives denken können. Warum er aber eine derartige Absicht nicht fassen oder ausführen konnte, zeigt ein Blick auf die Durchführung. Die in Rede stehenden Abschnitte sind auch darum bemerkenswert, weil sie Sequenzenbildungen (vgl. das letzte Beispiel) aufweisen, wie sie Beethovens letzten Schöpfungen zum Teile eigentümlich sind. Auch das zweite Thema:



enthält ähnliches in der Wiederholung der rhythmischen Figur:  und seiner Varriierung, der Quintole; in der ersten Fassung des Themas [1]) allerdings weniger belangreich als in der zweiten.

Das Seitenthema, das in rhythmisch überaus bestimmter Weise einsetzt, ist in seiner formellen Gliederung nicht als Vorder- und Nachsatz zu bestimmen. Es ruht bis gegen seinen Schlufs hin auf dem Tone es, der Dominante der Tonart, weicht vorübergehend nach f moll aus und wird nach As dur zurückgeleitet, ohne einen

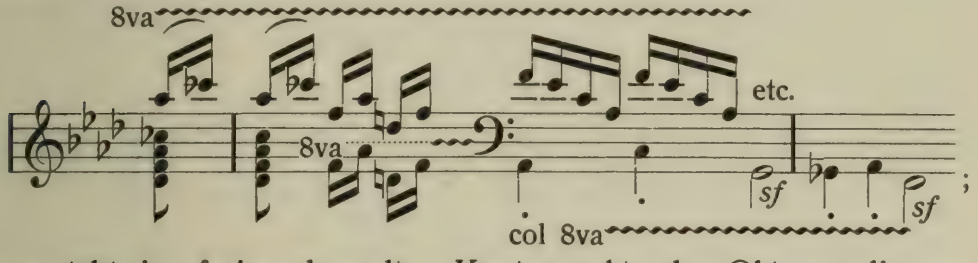
[1]) J. S. Shedlock, Die Klavier-Sonate. Berlin 1897 (übers. von Olga Stieglitz) S. 127 sagt, das zweite Thema gemahne an eine Stelle aus der cismoll-Sonate. Damit kann nur:



gemeint sein; die Ähnlichkeit ist aber nur eine äufserliche.

eigentlichen Abschluſs zu finden. Das paſst zu seiner ganzen Stimmung, die sich aus bestimmter, fester Haltung in absichtsloses, traumverlorenes und wehmütiges Spiel verliert. Es ist der oft erkannte Gegensatz der Stimmung, der aus dem bewegten Treiben des Vorhergegangenen aufgekeimt ist. Und wenn wir den Sinn dieses Satzes recht erfaſst haben, dann erschlieſst sich uns auch die Bedeutung der beiden dem Seitensatze voraufgegangenen Takte mit den merkwürdigen Sprüngen der Oberstimme: die den äuſsersten Grenzen der Tonregion genäherten Klänge erscheinen wie ein gewaltsames Unterbrechen der voraufgegangenen Stimmung, wie ein angstvolles Suchen nach einem Halt, einem Auswege aus der Qual plötzlich auftauchenden Sorgens und Zweifelns. Aber auch für den Seitensatz ist es bedeutungsvoll, wie wenig hier die zagende und weiche Stimmung an Boden gewinnt. Mehr geschieht das im dritten Abschnitte des Satzes.

Schneidender Dissonanzenklang unterbricht jäh die Stimmung des zweiten Themas. Das unruhig dräuende Gefühl, das plötzlich erwacht ist, duldet kein weichherziges Zögern; in wilder Hast geht es in den aus dem Hauptmotive gebildeten Schluſssatz über:



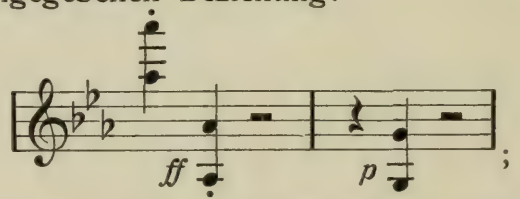
;

er steht im freien doppelten Kontrapunkte der Oktave; die anfängliche Figuration der Oberstimme kehrt bei der Versetzung der Stimmverhältnisse nicht wieder. Beethoven hat hier dem in der Oberstimme auftretenden Thema zwei harmonische Mittelstimmen und eine mit der früher verwendeten melodischen Figuration identische Unterstimme beigegeben. Die zweite der Perioden des Schluſssatzes erhält einen breiten, in einen machtvoll aufwärts rollenden Gang ausmündenden Anhang. Stolzes

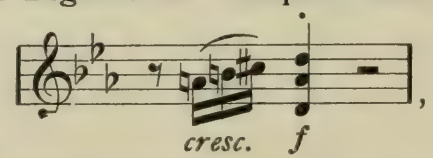
Kraftgefühl erfüllt den Abschluſs des ersten Teiles des Satzes, und kein Zug des Unmutes oder des Trotzes beeinträchtigt mehr die wahrhaft majestätische Gewalt dieser markigen Bildungen.

So erscheint psychologisch die Wiederholung des mit ihnen abgeschlossenen ersten Teiles des Satzes nicht völlig gerechtfertigt: solches Hochgefühl der Kraft kann wohl, sollte man meinen, plötzlichem Zweifel weichen, aber nicht dem finsteren Unmute und starren Trotze, der sich im Hauptmotive beim Beginne des Satzes ausspricht. Die Wiederholung erscheint um so weniger notwendig, als das Hauptmotiv in dem ganzen ersten Abschnitte eine hervorragende Rolle gespielt hat und sie weiter zu spielen bestimmt ist. So mag denn wohl Beethovens Vorschrift, den ersten Teil des Satzes zu wiederholen, unter dem Drucke der überkommenen Vorstellung geschehen sein; im Interesse der Einheit der poetischen Idee der Sonate und ihrer Entwicklung liegt nach unserem Dafürhalten ihre Ausmerzung.

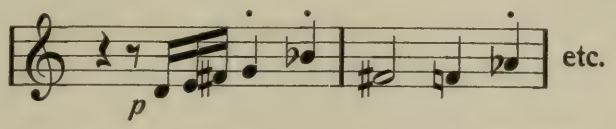
Die Durchführung setzt in der schon angedeuteten Weise ein: plötzlicher Zweifel verdrängt die kampffrohe und siegessichere Stimmung des Abschlusses des ersten Teiles. Wie bedeutungsvoll sind die Pausen und das rasche Nachlassen der Kraft in der angegebenen Beziehung:



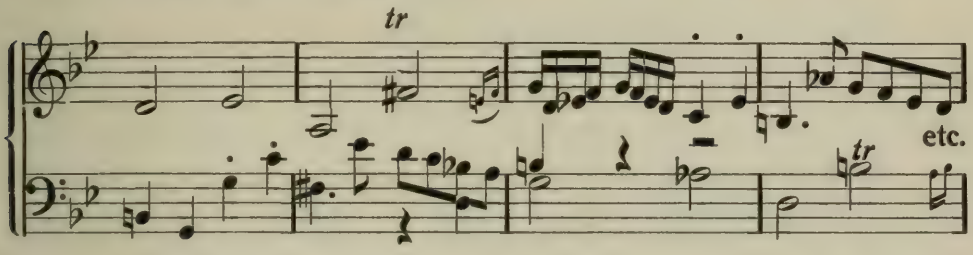
dann ein Moment, in dem der Entschluſs neuer Tat zu keimen scheint, in diesem Beginne des Hauptmotives:



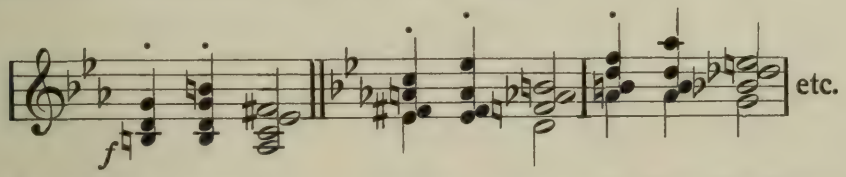
aber — ein Zug erschütternder Tragik — in plötzlicher Wendung wird das geheimnisvolle Dunkel der g moll-Skala erreicht:



Damit steigert sich der Ausdruck nagenden Zweifels immer heftiger. Das ist grüblerischer Ernst, gewichtige reflektorische Tätigkeit, der, begreiflich genug, jene wunderbare kontrapunktische Arbeit der folgenden Takte entspringt, die man nicht aufhören wird zu bewundern, solange man Beethovens Sonaten kennt. Die Stelle beginnt mit dem die scheinbare Ausweichung nach c moll bringenden Abschlusse:



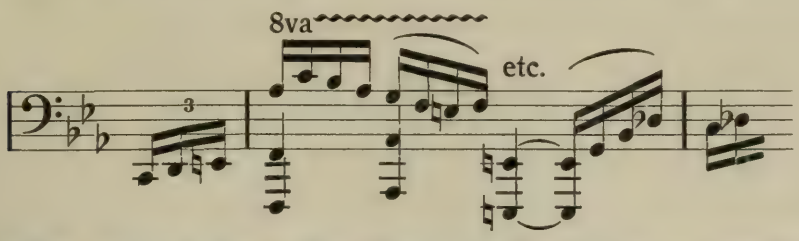
Man sieht, dafs hier das Thema gleichzeitig im ursprünglichen Werte seiner Töne, wenn auch nicht notengetreu, und in deren Vergröfserung erscheint. Für die Weiterspinnung dieser Takte benutzt Beethoven in dem Anhange zu der Stelle den abschliefsenden Triller, und geht, während die im Basse erscheinenden Synkopen, durch die beiden mächtig auf- und abwärtsstrebenden Gegenlinien des vorhergehenden Taktes vorbereitet, die Energie des Ausdruckes gewaltig erhöhen, zu einem neuen Einsatze des Hauptmotives in G dur über:



Auch hier wird man wieder, wie auch im Beginne der Durchführung, die sequenzenartige Fortführung des Motives, das fünfmal nacheinander auf verschiedenen Tonstufen erscheint, bemerken. Aber wer wollte die Arbeit darum tadeln? Man möchte ein Bild gebrauchen, so urgewaltig tritt das Motiv in die Erschei-

nung: Hephaistos an der Esse stehend und schmiedend. Das ist die trotzige, humoristische Kraft Beethovens, der titanische Übermut, der mit Sonne und Welten Fangball spielt; das ist Beethoven, der ungebändigte, der sich, des Besitzes seiner Riesenstärke froh, nicht genug tun kann an dem wilden kyklopischen Spiele. Und wieder mufs man besonders darauf hinweisen, mit welch absoluter Sicherheit des Ausdruckes und welch zwingender Logik diese heterogenen Stimmungen sich aneinander schliefsen, so dafs auch nirgendwo ein unverständlicher oder ungenügend motivierter Zug zu finden ist. Vermifsten wir beim Abschlusse des ersten Teiles die Motivierung für die Rückkehr in den Anfang, so erscheint hier, beim Übergange zum dritten Teile des Satzes auch nicht die geringste Lücke.

Beethoven gewinnt den Einsatz des Hauptsatzes auf die einfachste Weise zurück, indem er an der erwähnten Stelle das Hauptmotiv auf immer höhere Stufen versetzt und zuletzt die beiden Elemente des Abschnittes, die Akkorde und die arpeggierten Gänge des Basses in unisone Linien vereinigt, deren Abschlufs in das Hauptmotiv überführt. Die gewaltige Steigerung des Schlusses der Durchführung macht von selbst eine Änderung des Aussehens des Hauptsatzes nötig: er erscheint nicht mehr nur in der dumpfen Tieflage des Anfanges, sondern gleichzeitig in schriller Höhe und in unisone Oktavengänge gekleidet. Auch weiterhin äufsert die Durchführung noch ihre Kraft in der Fortsetzung des Hauptgedankens, der namentlich in rhythmischer Beziehung hier in wesentlich reicherer Fassung als bei seinem ersten Auftreten erscheint. Die in Frage kommenden Stellen sind leicht zu finden und brauchen nicht besonders hervorgehoben zu werden. Nur das eine sei bemerkt, dafs die mächtige Entwicklung des Satzes auch eine gröfsere Ausdehnung der mit dem f moll-Einsatze beginnenden Stelle:



zur Folge gehabt hat: die Parallelstelle ist nun zwei Takte kürzer. Man sieht hier wieder einmal, dafs es in Beethovens echten Werken im Grunde genommen keinerlei Spielfiguren gibt; denn diese Figurierung ist nichts weniger als eine beliebige Folge von Figuren, die »auch anders« heifsen könnten; vielmehr sind diese energischen Tonfolgen aus dem Geiste des ganzen Werkes heraus geboren und weder durch andere Bildungen zu ersetzen noch auch zu kürzen. Dafs ihr Abschlufs — bei dem Übergange nach c moll:

den Anfang des Hauptmotives wieder in die Erinnerung ruft, sei nebenbei bemerkt.

Warum hat nun Beethoven weiterhin das zweite Thema in Cdur einsetzen lassen, anstatt die Molltonart zu wählen? die Antwort ist nicht schwer, wenn man sich den rückhaltlos-energischen Lauf denkt, den der Satz im vorhergehenden genommen hat. Für die Dur-Fassung ist offenbar — im Sinne der Stimmungsverkettung innerhalb des Satzes — nicht nur die Rücksicht auf die Fassung des parallelen Abschnittes im ersten Teile (As dur) mafsgebend gewesen; vielmehr hat hier die kräftige, innerlich gefestete Stimmung des Voraufgegangenen, die ja um vieles nachdrücklicher betont wurde, als im ersten Teile, auf die Wahl der hellen Durtonart eingewirkt.

Es gewinnt hier das kontemplative Wesen des zweiten Themas wesentlich an Ausdehnung, und jenes schon mehrfach hervorgehobene, für die letzten Werke so bezeichnende Moment absichtslosen Musizierens behauptet in den weitgeschlungenen

Linien der Oberstimme (bei dem »meno allegro« des Beginnes des Seitensatzes) gröfseren Raum; die ritardierenden Momente häufen sich damit; für einen Augenblick trübt sodann, wie in der ersten Fassung des Gedankens, die Ausweichung nach a moll die Stimmung traumverlorenen, glücklichen Schwelgens; wie ein seliges Lächeln huscht die Rückkehr nach C dur (bei: »Adagio«) vorüber. Dann setzt mit scharf dissonierendem Klange das erste Tempo ein, und von hier aus bildet sich ein merkwürdiger Übergang nach f moll, in welcher Tonart nunmehr das Seitenthema einsetzt; hier kehren die schon früher hervorgehobenen Quintolen in gröfserer Anzahl wieder, so dafs sich eine sequenzenartig fortgesponnene und nach oben geführte Reihe bildet, welche im Vereine mit dem kräftig vorwärts drängenden Rhythmus der Unterstimmen die erste Bedeutung, in der die Quintole der Sonate erschien, die eines ritardierenden Momentes, aufhebt und in ihr Gegenteil verkehrt.

Ein Besinnen auf sich selbst, auf die Kraft, die den ganzen Satz gezeugt, so stellt sich der durch die Quintole (die an und für sich ja, wie schon hervorgehoben, nichts als die Variation des voraufgegangenen Motives ist) beherrschte Abschnitt dar. Man rede auch da nicht von äufserlichen Mitteln! Was sollte denn an Stelle dieser Sequenzen gleichwertiges und im Sinne des inneren Zusammenhanges besseres stehen können? Wenn ein solcher psychischer Rückschlag eintritt, wie es hier geschieht, wer geht da andere als die nächstliegenden Wege? Da fiebern die Pulse, da jagt der Gedanke vorwärts, ohne Rücksicht auf das, was etwa die syntaktische Regel als besonders wertvoll bezeichnen könnte. Hier spricht wieder die elementare Kraft, aber sie ist wie in allen ähnlichen Fällen in Beethovens Schaffen von künstlerischer Besonnenheit gelenkt und gezügelt.

Was sich im folgenden, dem bei »Tempo I« beginnenden Übergange und dem vier Takte später einsetzenden Schlufssatze äufsert, das hat innerlich keine Beziehung zu dem Schlufssatze des ersten Teiles: die helle Durtonart ist ausgelöscht, die Moll-

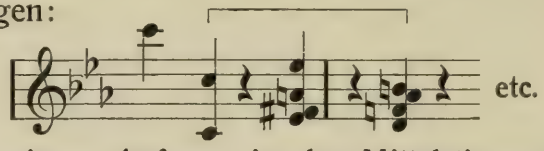
klänge überwiegen, an die Stelle der triumphierenden Sicherheit des Ausdruckes am Schlusse des ersten Teiles ist unruhige Hast getreten. Der Eintritt der Moll-Skala kann nun und nimmermehr durch die tonale Einheit, wie sie die Vorschrift der Satzbildung fordern könnte, allein motiviert werden; hier ist vielmehr die schwankende Stimmung, wie sie in den Satz mit dem Eintritte des zweiten Themas gekommen, ausschlaggebend geworden.

So grofs ist die innere Unruhe des Satzes, dafs jetzt im Anschlusse an den mächtig aufwärtsdrängenden Gang Nachsätze notwendig werden, an deren Anfang jene erschütternden scharfen synkopierten Schläge stehen, die, rasch an Kraft nachlassend, den wundersam beruhigten Abschlufs des ganzen Satzes vorbereiten helfen.

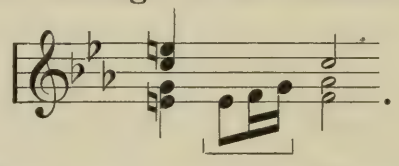
Sie erheben sich über dem C des Basses, das nun, als Orgelpunkt in den Stimmen wechselnd, bis zum Schlusse beibehalten wird. Wir haben den Orgelpunkt als das Ausdrucksmittel kennen gelernt, das Beethoven mit Vorliebe verwendet, um stürmende Gedankenflucht zu beschwichtigen. So wirkt er auch hier. In der raschen Art, wie Beethoven die scharfen Accente der Synkopen dämpft, in der Art, wie er durch die aufwärtssteigenden Linien der Oberstimmen und die Verknüpfung des trüben fmoll mit dem lichtklaren Cdur den Ausweg aus der beängstigenden Atmosphäre des Schlufssatzes findet, läfst sich wiederum die fast übermenschliche Willenskraft des Meisters erkennen. Mit Gewalt kämpft er alle zwiespältigen Gefühle nieder, zwingt er sie in ruhige und gleichmäfsige Bahnen des Empfindens. Wie unvergleichlich grofs ist doch die sittliche Kraft dieses Mannes gewesen, wie gewaltig die Macht seiner Darstellungsfähigkeit als Künstler! Das stolze Gelöbnis, das er sich einst gegeben, auch dem härtesten Geschicke nicht erliegen zu wollen, hat er Zeit seines Lebens erfüllt. Dessen ist auch diese letzte seiner Klaviersonaten ein vollgültiges, ewig bewundernswertes Zeugnis.

So bereitet denn also die Koda die Stimmung des zweiten Satzes vor, ohne von ihr selbst freilich das mindeste zu verraten.

Es ist noch nachzutragen, dafs auch in den Schlufsanhängen des ersten Satzes das Hauptmotiv eine gewisse Rolle spielt, freilich nur eine ganz untergeordnete, wie sich das ja bei der Entwicklung des Satzes von selbst versteht. Zunächst erscheint es in seinen charakteristischen Intervallen angedeutet in den akkordischen Schlägen:



und dann in seinem Anfange in der Mittelstimme:



Wer das »Allegro con brio« ohne Voreingenommenheit auf sich wirken läfst, wird die überwältigende Konsequenz seines Aufbaues, die vollendete Sicherheit der künstlerischen Ausdrucksmittel, die wunderbar geschlossene Form gleichmäfsig bewundern. Gewifs: das Pathos des Einleitungsgedankens und des führenden Motives ruft wohl Beethovens früheres Wirken in die Erinnerung; aber von Nachahmung und Wiederholung, von der Verwendung älterer Kunstmittel ist hier nicht die Rede. Überall zeigen sich die stilistischen Eigenschaften der letzten Schaffensperiode des Meisters: die Vorliebe für polyphones Stimmgewebe, die eigentümliche Art kontemplativer Lyrik, wie sie im Seitenthema erscheint, die vollendete Kraft und Grofszügigkeit der Figurierung, die Herrlichkeit und Gröfse der Rhythmik. Dafs hier nicht dieselbe Fülle mannigfachster Erscheinungen herrscht, wie in Opus 106, wer wollte das leugnen? Aber dies anerkennen heifst das Werk nicht tadeln; die künstlerischen Objekte sind eben gänzlich verschieden: dort ein Schweifen in ungemessene Fernen, ein rückhaltloses, ungestümes Kämpfen, hier ein im freudigen Gefühle des Vollbesitzes der Kraft geschehendes Verzichten; dort ein stolzes Triumphieren, hier ein beglückendes, stilles Sich-bescheiden.

II. Satz.

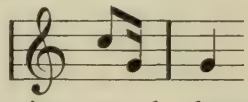
Die beiden Sätze der c moll-Sonate verhalten sich in der Schätzung einzelner Beurteiler umgekehrt zueinander: während Wasielewski von dem ersten sagt, er hinterlasse unter allen Klavierwerken Beethovens aus der Zeit zwischen 1815 und 1822 den bedeutendsten Eindruck, in den Variationen aber verliere sich der Meister in »träumerisches, doch nicht eben bedeutendes Tonspiel,« erkennt Nohl, dessen Ausfälle gegen den ersten Satz wir oben gehört haben, an, dafs Beethoven im Adagio »das Auge von neuem völlig aufgeschlagen« habe. Dieser an sich etwas unverständliche Ausdruck soll, wie der Verfasser an derselben Stelle bemerkt, besagen, dafs Beethoven hier einen Schritt auf dem Wege getan habe, der »zu seiner wahren Erhebung zu sich selbst« führte, ein Wort, das man trotz seiner volltönenden Phrasenhaftigkeit gelten lassen könnte, enthielte es nicht einen versteckten Angriff gegen den ersten Satz.

Marx, der in seiner Anleitung die auf Opus 106 folgenden Sonaten ganz aufser acht läfst und auch im zweiten Bande seines grofsen Beethoven-Buches die letzten Schöpfungen nur ganz flüchtig streift, hat Goethes Wort, dafs er in den »Faust« vieles hineingeheimnisst habe, auf die Variationen angewandt. Unglücklicher scheint uns kaum jemals ein Citat gewählt zu sein: der Sinn des ganzen Satzes ist durchaus klar, so schwere Probleme die Lösung seiner rhythmischen Verhältnisse auch aufgeben mag. Man mufs nicht etwa neben anderem in dem Umstande, dafs Beethoven während der gesamten Variationen-Reihe den modulatorischen Gang des Themas, der sich auf die Paralleltonarten C dur und a moll beschränkt, ununterbrochen festhält (nur in der vorletzten Variation finden sich Ausweichungen; die Wechsel- und Durchgangstöne beeinflussen das modulatorische Schema nicht), etwas besonders geheimnisvolles sehen wollen. Einmal ist zu sagen: ein derartiges Festhalten an einem gegebenen Modulationsgange war Beethoven schon früher geläufig, wie wir

gesehen haben; sodann gibt uns gerade diese Erscheinung, zusammengehalten mit anderen, die klarsten Fingerzeige, wie der ganze Satz zu verstehen ist: in ihm ist keinerlei spekulatives Element, das sich in mystisch-dunkler Melodik, in satztechnischen Subtilitäten gezeigt haben würde, zu erkennen; nur die Stimmung des Themas selbst wird nach und nach gesteigert und vertieft, jene herrlich abgeklärte, milde und friedvolle Stimmung, die wie ein Lied aus ferner, glücklicher Zeit ans innerste Herz greift. Weisheitsvolle Ruhe und Besonnenheit spricht aus diesem herrlichen Gesange Beethovens, des Mannes, der die Welt mit dem lächelnden Ernste wehmütiger Freude sieht, starker Leidenschaft entsagt hat und nicht mehr von Kampf, Not und Zweifel gequält wird, dessen Herz aber erfüllt ist von unermefslicher Liebe zu allem Hohen und Edlen, das dem Leben Wert verleiht. Gefühl ist hier alles, reichstes und reinstes Gefühl.

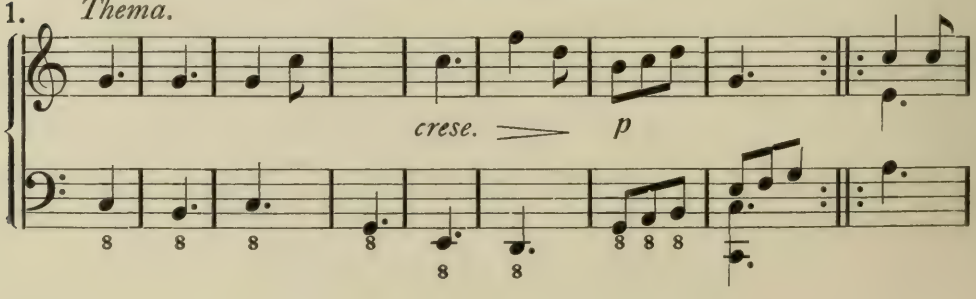
Das unendlich zarte Geäder dieses Satzes durch das analysierende Wort blofs zu legen, den überaus fein differenzierten Stimmungen in ihren einzelnen Ausstrahlungen zu folgen, kann mit Aussicht auf genügenden Erfolg niemand im Ernste unternehmen wollen. Jedes derartige Bestreben wird Versuch bleiben müssen.

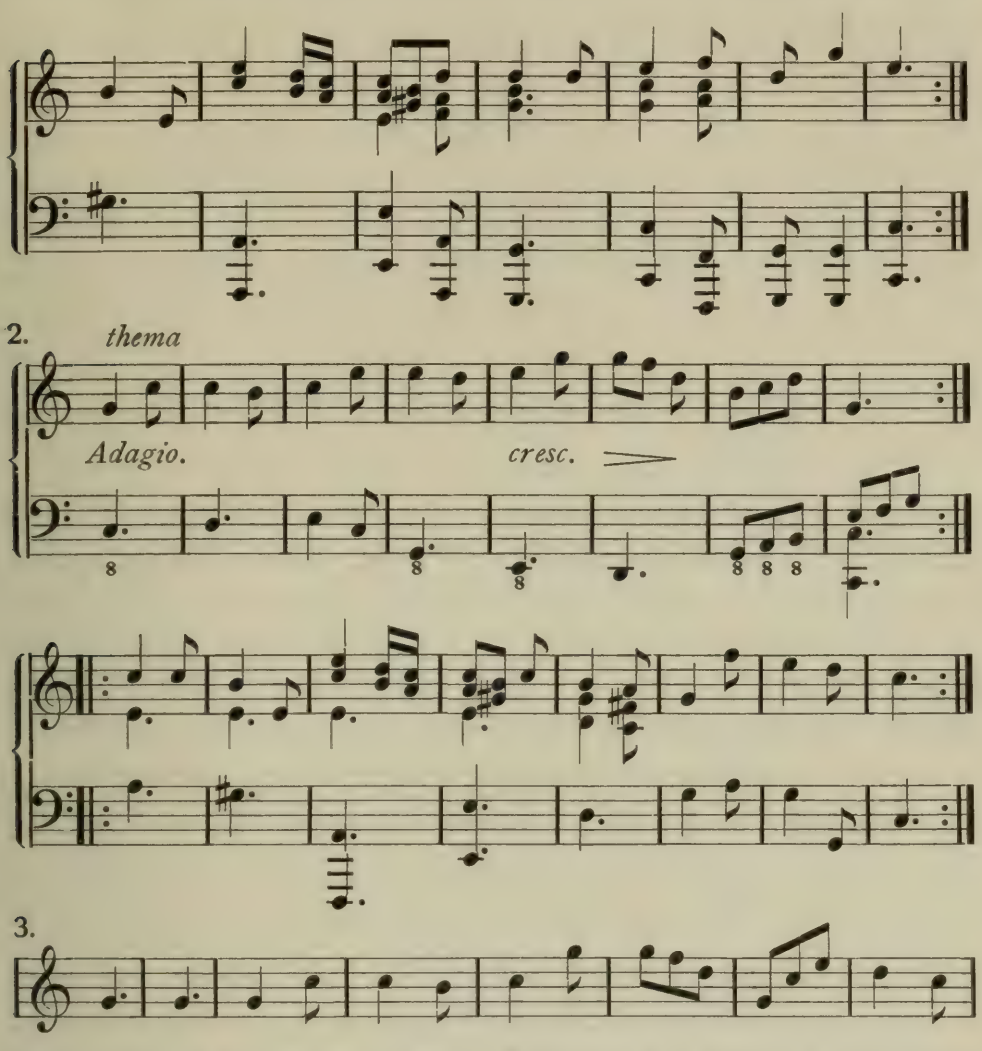
Aus den Skizzen zum zweiten Satze hat Nottebohm geschlossen, dafs Beethoven erst im Verlaufe der Arbeit an den Variationen auf die Figur:



gestofsen sei, die jetzt eine so bedeutungsvolle Rolle in dem Werke spielt. Die ersten Aufzeichnungen des Themas enthalten von ihr nichts. Es sind dies die folgenden:

1. *Thema.*





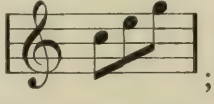
Man sieht, dafs mit diesen Entwürfen in der Tat nur die ersten Umrisse gegeben waren; der Modulationsgang stand freilich von allem Anfange an fest. Seine ursprüngliche Absicht, die Variationenreihe mit dem einfachen Thema abschliefsen zu lassen, hat Beethoven fallen lassen. Wer den Satz eingehend verfolgt, kann über die Gründe nicht zweifelhaft sein.

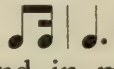
Die »Arietta« ist formell in der einfachsten Weise gegliedert: sie besteht aus zwei regelmäfsig geteilten Perioden, die beide durch den Auftakt eingeführt werden. Die erste verläfst C dur erst im Nachsatze und auch da nur im Durchgange; die zweite geht von a moll aus, erreicht am Schlusse des Vordersatzes die

Dominante und legt dem Nachsatze wieder die parallele Dur-Tonart zu Grunde. Welche unendliche Einfachheit der Harmonien und Rhythmen, welche ruhige Erhabenheit des milden, in sanfter Regung an- und abschwellenden Gesanges! von Bülow hat auf die sinkenden und steigenden Intervalle und deren verschiedene Gröfse hingewiesen und ihnen folgend seiner Ausgabe der Sonate dynamische Zeichen beigefügt. Wer diesen Intervallen sorgsam nachgeht, mufs beim Vortrage des Werkes, ist er seinem geistigen Gehalte überhaupt gewachsen, das richtige finden.

Die psychischen Momente, auf denen die Variationen beruhen, sind mit den verschiedenen Intervallen klar angedeutet. Es genügt, um den Wechsel des Ausdruckes an ihnen zu erkennen, sich die stetig wachsende Gröfse der Schritte des Beginnes vor Augen zu führen:

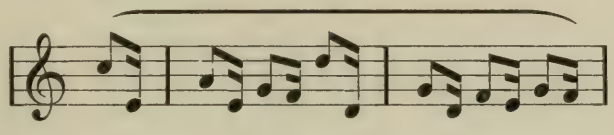
dann die noch bestimmtere Art zweier Terzschritte derselben Richtung im Nachsatze der ersten Periode:



im zweiten Teile endlich den anfänglichen Schritt in die Sexte, im zweiten Takte den Quartenschritt und schliefslich die Bestimmtheit der aufwärts schreitenden diatonischen Linie bei der Rückkehr in die C dur-Leiter. All diese Intervallschritte bilden das eine Moment, das in Betracht kommt, wenn man den Satz richtig beurteilen will; das andere liegt in dem Rhythmus des Eingangmotives:  angedeutet, das im ganzen Satze in der ursprünglichen und in modifizierter Form so häufig wiederkehrt. Ruhe, gewifs, aber nicht die starre Ruhe der Empfindungslosigkeit ist das Zeichen dieser wahrhaft überirdisch-schönen und erhabenen Dichtung, die erfüllt ist von wohltuender, ab-

geklärter Wärme und Reinheit des Gefühls, die beglückt und läutert.

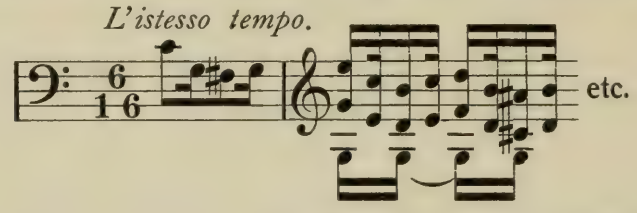
Beethoven hat die Variationen nicht besonders bezeichnet, wohl weil der Übergang von einer in die andere ein unmittelbarer ist und ein eigentlicher Abschluſs der einzelnen Abschnitte nicht stattfindet. In der ersten, mit:

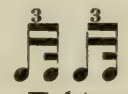


beginnenden Variation gewinnt der punktierte Rhythmus aus dem Eingange der Arietta die Bedeutung eines den Satz in die Sphäre bewegteren Empfindens tragenden Motives. Die Konturen der Melodie sind beibehalten, doch wird sie durch Anwendung melodischer Nebentöne erweitert. Die harmonische Basis wird nicht anders als durch eine Reihe von Durchgängen und Wechseltönen bereichert, die dem ganzen Gebilde in Übereinstimmung mit der gesteigerten rhythmischen Energie der Linien zart belebende Farben hinzufügen. Aber man bemerke, wie Beethoven dafür gesorgt hat, daſs die durch die erwähnten Kunstmittel erzielte Steigerung überall in engen Grenzen bleibe: die charakteristische Bewegung der Begleitstimmen betont durch Synkopierung des ersten Wertes jeder Gruppe die ritardierende Mittelstimme, das liegende g, das am Schlusse der ersten Periode der Ausweichung wegen verlassen wird; ferner besagt die gleichmäſsige Rhythmik der Oberstimme, daſs hier jedes leidenschaftlich erregte Moment fehlt. Der zweite Abschnitt der Variation bewegt sich genau in derselben Richtung, wenngleich hier im Interesse der Ausgestaltung des Ganzen, und um die Steigerung der folgenden Variation vorzubereiten, einige leichte Verschiebungen der ersten Verhältnisse des Satzes zu bemerken sind. In dieser Beziehung ist es insbesondere von Wichtigkeit, sich den gröſseren Umfang der führenden Melodie im vorletzten Takte des Nachsatzes der zweiten Periode zu merken. Ein durch-

aus neuer Zug aber tritt in der ersten Variation zum Thema nicht hinzu.

Die zweite Variation setzt mit dem Taktwechsel ($^6/_{16}$) ein:



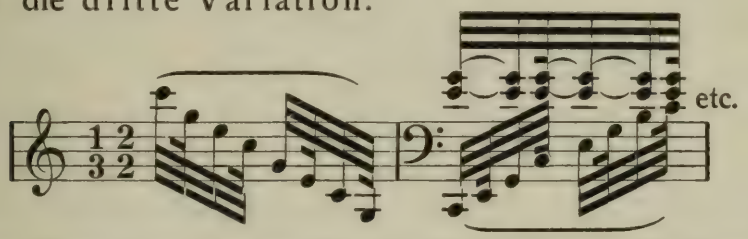
Es ist darauf zu achten, dafs Beethoven ausdrücklich dasselbe Tempo für die Variation vorgeschrieben hat, d. h. ein Achtel beansprucht denselben Zeitraum wie ein punktiertes Achtel im vorhergegangenen Abschnitte. Die vorgeschriebene Taktart gibt zu Bedenken Anlafs; ist sie nach Analogie von $^6/_4$, $^6/_8$ gebildet, so stellt sich der Takt als ein zweigliedriger dar; dem widerstreitet aber das Satzgefüge, das durchaus auf den dreiteiligen Takt hinweist. Die rhythmische Figur: als dem Werte einer Achtel-Note entsprechend, bedarf gleichfalls eines erklärenden Wortes. Der Überschufs der beiden kürzeren Werte über die Summe der vier 32tel-Noten kann nur so verstanden werden, dafs Beethoven hier aus irgend einem Grunde vermieden oder vergessen hat, die Triolenbezeichnung anzubringen. Der Sinn der Figur als:  ist demnach klar.

Durch den Taktwechsel kommt erhöhtes Leben in den Satz, das sich darin anzeigt, dafs die melodischen Linien lebhafter geschwungen sind als im voraufgegangenen Teile, und dafs alle Stimmen mehr oder weniger gleichmäfsig an den treibenden Rhythmus angeschlossen werden. Treten die Bindungen im ersten Teile zurück, so gewinnen sie im zweiten wieder an Boden, und zwar hauptsächlich in dem zur Dur-Tonart zurückleitenden vierten Takte: wieder wird durch die Accentverschiebungen und die sich im folgenden mehr als vorher häufenden Durchgangs- und Wechseltöne das abermals gesteigerte Empfindungsleben, das die folgende Variation enthüllen wird, leicht

angedeutet. Der Umfang der melodischen Linie selbst ist gegen die vorhergehende Variation nicht erweitert.

Bei der Wiedergabe ist den angegebenen Momenten auf das sorgsamste Rechnung zu tragen, kein crescendo, kein sforzato darf aufdringlich betont werden. Aber man mufs sich darüber klar sein, dafs in diesen rhythmisch so markanten Bildungen empfindungsvolles, gefühlswarmes Leben pulsiert, und man mufs verstehen, den rechten Grad der Steigerung, den diese Variation gegenüber der voraufgegangenen darstellt, genau zu bestimmen, d. h. das Gebilde mit tiefster Empfindung wiederzugeben, ohne auch nur den kleinsten Zug nervöser Hast oder Unruhe hineinzutragen. Nur durch gröfsestes Mafshalten kann die Einheit der Stimmung des ganzen Satzes zur künstlerischen Erscheinung gebracht werden; und gerade da liegt die Schwierigkeit der Ausführung, mehr noch als in der Überwindung der rhythmischen Besonderheiten des Satzes.

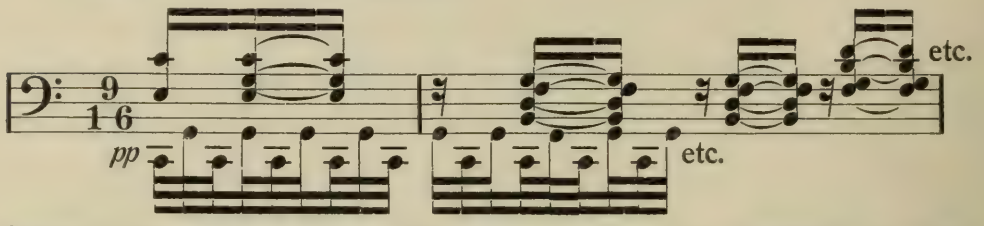
Für die dritte Variation:



ist neben demselben Tempo die gleichfalls ungewöhnliche Taktart $^{12}/_{32}$ vorgeschrieben. Hier ist die erneute Ausdruckssteigerung deutlich genug in der Verkleinerung der Notenwerte und den kräftigen Auf- und Abwärts-Bewegungen der Figuren und durch die bedeutsamen Accentverschiebungen gegeben. Anderseits sorgen aber auch die schweren Bindungen dafür, dafs die Bewegung sich nicht allzu sehr steigere und damit die Einheit der Grundstimmung zerrissen werde. Demselben Zwecke dient auch der überraschende Wechsel vom forte zum piano in Takt 1 des zweiten Teiles und entsprechend in Takt 2; ebenso das klangschwelgerische Moment in den Takten 5/6 des ersten Teiles mit den Nachahmungen des Motives: das ist wieder die sich selbst-

zügelnde Kraft, Kraft ohne Leidenschaft, Wärme ohne jede sinnliche Beimischung.

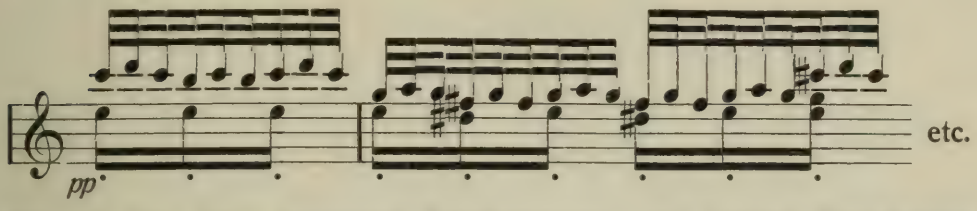
Die vierte Variation:



bringt einen abermaligen Wechsel, den in die Taktart des Anfanges ($^{9}/_{16}$). Wiederum sind es zunächst dieselben Elemente, aus denen Beethoven den in geheimnisvollem Dunkel anhebenden Satz aufbaut, den man bis zu einem gewissen Grade als das psychische Gegenbild zur voraufgegangenen Variation bezeichnen darf. Dumpf lastender Druck der schweren akkordischen Synkopierungen, die Vermeidung hoher Klangregister und das unausgesetzte, unruhige Dröhnen der Triolenfigur des Basses charakterisieren den ersten Teil der Variation. Man erkennt in der akkordischen Umschreibung des Themas und in ihrer konsequent durchgeführten rhythmischen Gliederung unschwer das Element, das bestimmt ist, der Baſsfigur, die ihrerseits die Steigerung gegen die voraufgegangene Variation einleitet, das Gleichgewicht zu halten. Eine Steigerung nicht nach der Seite äuſserlicher Kraftentfaltung, wohl aber nach der innerer Erregung hin; und dann: die Baſsfigur leitet diese Steigerung selbst mehr ein, als daſs sie sie selbst bedeute: man übersehe nicht, daſs die ersten sieben Takte über dem Orgelpunkte auf dem C der groſsen Oktave ruhen, und bedenke, daſs Beethoven auch hier, wie in einem früher hervorgehobenen Falle, eine Doppel-Variation geschrieben hat; d. h. an die erste Periode des Themas, deren Variierung wir soeben verfolgt haben, schlieſst sich ihre erneute Veränderung, für welche die erste nur als Vorbereitung erscheint, an.

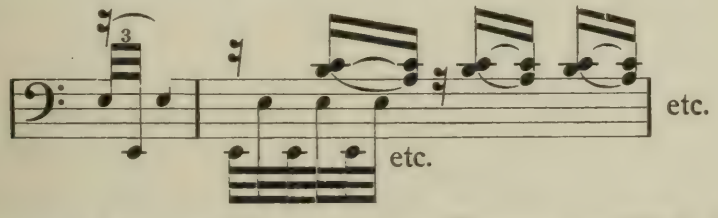
Wir haben gesagt, daſs die vierte Variation sich als ein Gegenbild zur voraufgegangenen darstelle; dort überwiegt das

aktive, hier, in den breiten Akkordbildungen, das kontemplative Element, dem sich der Orgelpunkt beigesellt, um die Bewegung der 32^tel Triolen des Basses nicht allzusehr hervortreten zu lassen. Das beschauliche Element also hat hier zunächst die Oberhand gewonnen; aus ihm folgt die Stimmung der merkwürdigen zweiten Variierung der ersten Periode des Themas, die von Bülow einen Sylphentanz genannt hat:



Sie ist wie eine visionäre Erscheinung. Im ersten Abschnitte ist Beethoven den Konturen der Melodie genau gefolgt, dann löst er die Wiederholung der ersten Periode in eine Ornamentlinie von höchster Schönheit und Eigentümlichkeit auf, welche, die obersten Tonregionen berührend und harmonisch immer reicher gefärbt, die Erinnerung an das Thema fast ganz aufgibt, obwohl es sich an ihr verfolgen läfst. Das flimmernd-leichte dieses überaus zierlichen Gewebes (bei dem man gerne an Sommernachtstraum-Musik und Elfenspuk denken mag), macht die Preisgabe der schweren Bafsklänge notwendig, und so bewegen sich denn die Begleitstimmen, deren abwechselnd eine und zwei sind, gleichfalls in hohen Lagen.

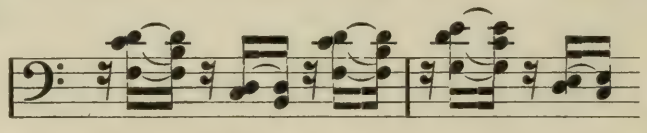
Warum Beethoven den Anfang des zweiten Teiles:



nicht analog dem der Fassung des Themas gebildet hat, läfst sich nicht schwer erkennen: im Thema begann der erste Teil mit der abwärts schreitenden Quarte, der zweite mit der aufwärts steigenden Sexte. Hier in der vierten Variation kam es weniger

darauf an, einen parallel laufenden Beginn des zweiten zum ersten Teile zu schaffen, als vielmehr darauf, gegen das flimmernde und zierlich-bewegte Gebilde der zweiten Veränderung der ersten Periode ein möglichst prägnantes Gegenbild zu schaffen, den Gegensatz beider Abschnitte also nach Möglichkeit zu verschärfen. Daher also die Preisgabe der korrespondierenden Einführung des zweiten Teiles. Man sieht jedoch leicht, dafs die obersten Töne des ersten und des Anfanges des zweiten Taktes die des Themas sind, dem Beethoven weiterhin wieder getreu folgt.

Den den Moll-Abschnitt einleitenden Orgelpunkt auf E, der parallelen Molldominante, löst nach einem überleitenden Takt-Dritteile ein solcher auf G, der Dominante der führenden Tonart, ab. Es ist gewifs kein Vergessen Beethovens, wenn dieser Abschnitt, dessen Parallel-Stelle im Thema das crescendo-Zeichen trägt, keine derartige dynamische Bezeichnung aufweist. von Bülow hat ihm »pp« und »più piano« beigesetzt und nur am Schlusse, wo die Oberstimmen aufwärts steigen, ein »poco crescendo« hinzugefügt. Sicherlich entspricht das der ganzen Richtung des Satzes. Über Beethovens Absicht kann um so weniger ein Zweifel entstehen, als er, anstatt die Akkordreihen wie bisher in einer Ebene zu bilden, bis zum Übergange in den zweiten Abschnitt hin aus der höheren fortgesetzt in die tiefere Oktave übergeht:

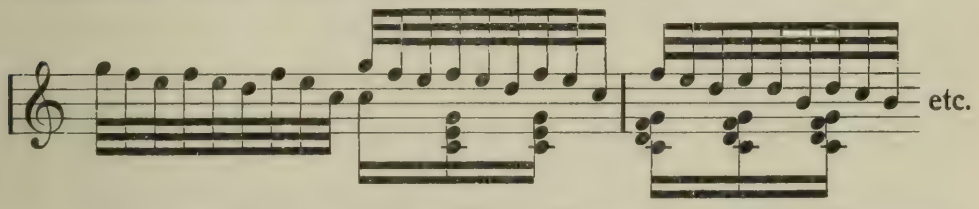


An diesen Abschnitt schliefst sich wie im ersten der Variation die reiche Ornamentierung des Themas. von Bülow hat in seiner Ausgabe der Sonate eine Reihe von Tönen als solche, die der ursprünglichen Melodie entsprechen, mit doppelter Bezeichnung versehen. Sicher ist, was eine einfache Probe dartun wird, dafs sich hier der melodische Gang des Themas leichter als im korrespondierenden Abschnitte des ersten Teiles verfolgen läfst. Das darf aber nicht dazu verführen, das Ornament mit

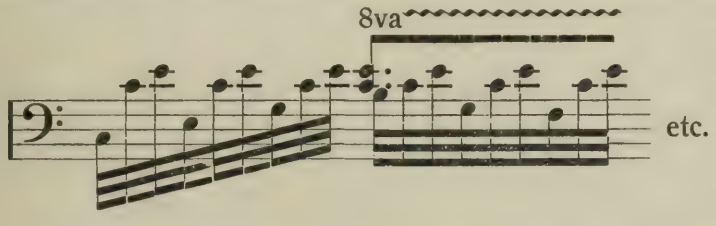
melodischen Accenten zu versehen, die seine Eigentümlichkeit zerstören müssen.

Der Satz ist zu reich gestaltet, als dafs er nach Beendigung der zuletzt hervorgehobenen Periode abschliefsen könnte. Über die syntaktisch nötigen Anhänge hinaus bildet er sich jedoch weiter und weiter und erschliefst die wunderbar tiefe Welt von Beethovens Gefühlsleben in neuester und herrlichster Weise. Nach Abschlufs der Ornamentierung des Themas spinnt sich das Figurenwerk in ruhigerer und harmonisch weniger reicher Linienführung fort, und aus der Gleichartigkeit dieser Bildungen folgt dann — psychologisch durchaus verständlich — die leicht andeutende Erinnerung an das Thema in den breiten Akkord-Tönen, die kurz vor dem Triller-Einsatze und dem modulierenden Abschnitte stehen. Es ist die unbewufste, unbeabsichtigte Arbeit des Geistes, den ein Problem nachhaltig beschäftigt hat: nun, nachdem er sein Werk durchgeführt und beendet hat, zittert, ein notwendiger psychischer Reflex, der Gegenstand selbst, eben der Kerngedanke, in ihm nach.

Der in Rede stehende C dur-Nachsatz gliedert sich in zwei Abschnitte, deren erster die Takte von:



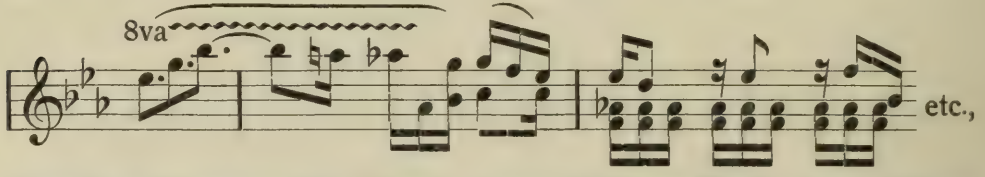
an umfafst, so dafs mit dem Ende dieses der zweite Abschnitt:



beginnt, der bis zu dem Trillereinsatze reicht. Diese zweite Periode wird von Takt 4 ab, wo die Arpeggien beginnen, wie leicht zu bemerken, in variierter Form wiederholt.

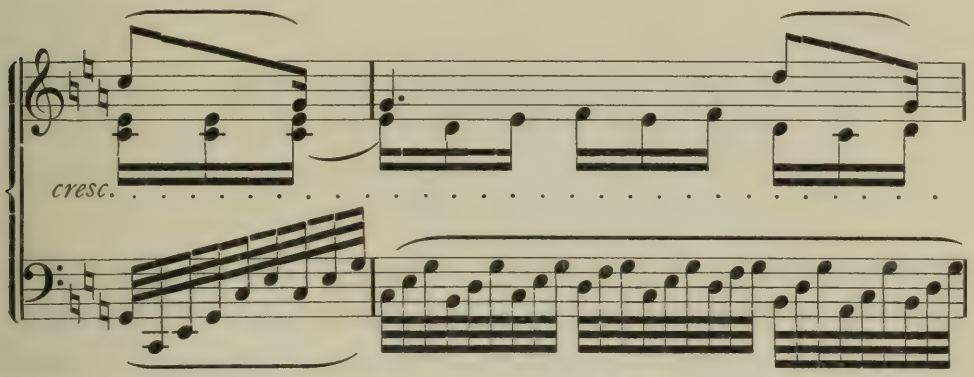
Mit dem Trillereinsatze erscheint das Eingangsmotiv abermals; statt des nach dem vorhergegangenen zu erwartenden kräftigen Aufschwunges sinkt die Stimmung des Satzes jedoch mehr und mehr, die Modulation wendet sich der Dominantharmonie von Es dur zu, dann scheint sich (in der aufsteigenden Trillerkette) neues Leben zu regen. Wie das in allen Fasern zittert, in heiligem Drange sich auszusprechen strebt! Hier ist die Stelle, an der Beethoven zum ersten Male in dem ganzen langen Satze die Basis der beiden Paralleltonarten verläfst. Welchem Tondichter wäre es vor oder nach ihm gelungen, in derartig beschränktem tonalen Rahmen ein gleichbewegtes und bei aller Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Gedankenganges gleich vielseitiges Gebilde zu schaffen! Hier feiert in der Tat in der Klavierliteratur Beethovens unerschöpfliche rhythmische Kraft ihre gröfsesten Triumphe!

Der Satz wendet sich nach der Tonika von Es dur, und hier kommt es zu dem wundervollen, tiefsinnigen und den Beginn des führenden Themas anklingenden Gesange:



dessen geheimnisvolles Sinnen menschlichem Worte unerreichbar bleibt. Wieder ist hier einer jener unfafsbaren Gegenschläge nach dem männlich-starken sich regen des Geistes zu bemerken, wie wir sie so oft beobachteten. Wie die Bewegung des vorhergehenden (die bedeutsame Trillerfigur), die jeden Nerv in Schwingung versetzt hat, hier nachwirkt, fühlt man an dem synkopierten Gange des Motives, das Beethoven weiterhin in seinem Ausdrucke noch bedeutsam steigert, indem er es bald darauf in der Verkürzung und teilweisen Umänderung einführt:

Wohin treibt das alles? Es geht wie ein stilles, heiliges Leuchten von ihm aus, so friedlich und abgeklärt ist seine Art, so ganz ohne jede Beimischung eines Gefühles schmerzlich-trüber Resignation. Und aus dieser Sphäre seligen Friedens keimt nun leise und leicht die Stimmung der fünften, der letzten Variation hervor:



eine Stimmung höchsten, reichsten und reinsten Glücksgefühles. Es ist die Freude in ihrer weihevollsten Verklärung, die sich hier ausspricht, ein Dank-Hymnus an die hohen sittlichen Mächte, die des Meisters Leben geleitet, an die Kraft, die ihn gelehrt, das Daseinsleid zu überwinden und ihn in der Entwicklung seiner geistigen Gröfse für das Ersatz finden liefsen, was ihm ein hartes Menschenlos versagte.

Die Form braucht hier kein erklärendes Wort; das Thema erklingt in seiner ganzen Ausdehnung, ohne wiederholt zu werden. Daran schliefsen sich, den treibenden Rhythmus fortsetzend, Anhangstakte, die immer höhere Regionen erschliefsen, bis der Satz zu einem kurzen Orgelpunkte auf G gelangt, während dessen Dauer die Stimmen den dynamischen Höhepunkt ihrer Entwicklung erreichen. Ein mehr an Kraft ist hier nicht denkbar.

Und doch steht das höchste und letzte noch aus: dem freudetrunkenen Jubel folgt der Widerschein in hehrster Verklärung. Auf dem letzten Takte des Orgelpunktes stockt die Bewegung plötzlich, eine Trillerkette beginnt, die Mittelstimme läfst den ersten Teil des Themas, den Dur-Satz, erklingen, in der

Unterstimme zittern flüchtige Triolen hin und her. Dann greift die Melodie in die Oberstimme über. In diesen strahlend heiteren Regionen ist für den zweiten, den Moll-Abschnitt des Themas, keine Stelle mehr. Nicht die formale Abrundung im Sinne der alten Schule verlangte Berücksichtigung bei der Formgebung dieses Satzes, der dichterische Gedanke des Ganzen bestimmte seinen Aufbau. So geht der Satz, nachdem sich an das Thema nochmals Anhänge angeschlossen haben, durch leichtflüssige Triolengänge, aus denen es flimmert und flirrt wie leuchtender Sonnenglanz, dem Ende zu. Aus ihm spricht nochmals, in den ihm eignenden kräftigen Accenten, die ihrer selbst bewufste Kraft des Meisters, und, in den abschliefsenden Takten, jene Macht sittlicher Gröfse, die alles stürmische Verlangen überwunden hat und in stillem sich selbst bescheiden ihr Genüge findet.

Nach der Lehre des Pythagoras erklangen die im Himmelsraume schwebenden Planeten in wundersamen Tönen. Dem Ohre der sterblichen Menschen war die Sphären-Musik nicht vernehmbar. Im zweiten Satze der letzten Klaviersonate Beethovens ist's einem, als müsse man von Sphären-Gesang reden, von Musik, deren ganze blendende Lichtfülle der Menschengeist nicht fassen kann. Das ist die Musik, die der seines äufseren Gehöres beraubte Meister in ihrer wahrhaft himmlischen Klarheit und Reinheit, in ihrer Gröfse und Erhabenheit vernahm, ein Abglanz ewiger Schönheit, der, ein hehres Vermächtnis, über die Welt leuchten wird, so lange sie ihre Bahnen zieht, beglückend, befreiend.

Beethovens Gedankenflug zog immer höhere und mächtigere Kreise; für den Ausdruck dessen, was seinen Geist bewegte, ward ihm das Klavier zu enge. Karl Holz gegenüber nannte er es einmal ein »ungenügendes« Instrument. Schon früher hatte er vom »Clavicembolo miserabile« gesprochen, und etwa im Jahre 1823 schrieb er die Worte nieder: »Gar keine Claviersachen als Concerte; andere blofs wenn ich darum angegangen werde«. Klavierkonzerte hätten das »ungenügende« Instrument als ein Glied des ganzen Instrumentalkörpers erscheinen lassen. Nur einmal schrieb er noch — wohl im Jahre 1823 — ein gröfseres Klavierwerk, das unsterbliche Wunderwerk der Variationen über den Diabellischen Walzer, in der Absicht ein Produkt seines Humores, in der Ausführung ein Werk höchster geistiger Anregung und Schaffensfreude. Ob auch das neuerdings in weiten Kreisen bekannt gewordene geistsprühende Rondo »die Wuth über den verlorenen Groschen« (Opus 129) dieser Zeit seines Lebens angehört, ist nicht erwiesen, aber wahrscheinlich.

Die letzten Jahre Beethovens zu verfolgen ist für unsere Aufgabe zwecklos. Notwendig aber erscheint es, einen kurzen Rückblick auf den langen durchlaufenen Weg zu werfen und die Summe dessen zu ziehen, was der Meister uns in seinen Klaviersonaten geschenkt hat.

Sie machen einen wesentlichen Teil seines Kunstschaffens aus. Wir können aus ihm Beethovens Oper wegdenken, auch seine Lieder, die Sonaten aber ebenso wenig wie seine Sinfonien und Quartette. In ihnen zeigt sich seine Kunst in ihrer ganzen Vollendung und einzigartigen Gröfse. Von Anbeginn seines selbständi-

gen Wirkens an sehen wir die Richtung seines Geisteslebens in seinen Schöpfungen angedeutet, erkennen wir stilistische Eigentümlichkeiten, die sich im Laufe der Zeit mehr und mehr in ihm befestigten. Die Fähigkeit, aus einem einzigen Motive heraus einen Satz zu entwickeln, finden wir schon im Finale der ersten fmoll-Sonate. Beethoven hat sich vom Schema der Sonate als einer Reihenfolge in mehr oder weniger bestimmter Ordnung auftretender, inhaltlich zusammenhängender Sätze, so wie es seine unmittelbaren Vorgänger begründet hatten, losgerungen. Nachdem im achtzehnten Jahrhundert die Zahl der Sätze der Sonate sich nach und nach auf drei als die Regel beschränkt hatte, begann er (übrigens nicht allein), diese Begrenzung zu durchbrechen. Aber er behielt die Vierzahl der Sätze nicht bei, welche die ersten Klaviersonaten aufweisen, er kehrte zur Dreizahl zurück und schrieb auch einige Sonaten-Werke, deren Sätze er auf zwei beschränkte. Sein schöpferisches Wirken bedingten in jedem Zuge andere Gründe als die eines blofsen Schematismus oder blofser Spielfreudigkeit. Schon dadurch zeigte sich Beethoven als ein Neuerer, als einer, der die überkommene Form der Sonate zur Auflösung brachte.

Aber diese Auflösung war nicht auch ein Vernichten der Form, war keine Aufhebung ihrer Grundzüge, sie war vielmehr eine durch den reich bewegten und rein subjektiven Ideen-Gehalt von Beethovens Werken bedingte und gerechtfertigte Erweiterung. Von Mozarts und besonders Haydns jugendfrischer und anmutiger Kunst ausgehend und bis zuletzt noch hier und da an sie erinnernd, früh mit Sebastian Bachs ernstem Schaffen vertraut, kehrte Beethoven, im reifsten Alter den Kreislauf seiner inneren Entwicklung vollendend, zum polyphonen Werke des Altmeisters zurück, es mit der Sonatenform zu einem einheitlichen Ganzen verschmelzend. Hierdurch führte er der Sonate ein neues und gewaltiges Lebenselement zu.

In der Form eines ersten Sonatensatzes erscheinen auch bei

Beethoven meistens die Anfangssätze seiner Sonaten; wo er an den Beginn eine andere Form stellt, da läfst er einen der typischen Form angenäherten Sonatensatz an späterer Stelle folgen. Diese Form erfuhr durch den Meister in der mannigfachsten Weise eine Vertiefung; er verschärfte vielfach die Kontraste der führenden Themen und erweiterte und vertiefte gleichzeitig den Gehalt der sie verbindenden Überleitungs-Perioden; er dehnte den räumlichen Umfang seiner Themen und Sätze in einer vor ihm nicht geahnten Weise und hob an nicht wenigen Stellen seiner Werke die herkömmliche Eurhythmie der Form vollständig auf; er verwendete harmonisch vielfarbige Gegensätze in reichster Fülle und steigerte die rhythmischen Ausdrucksmittel der Musik in der gewaltigsten Weise; er erhob die Durchführungsteile seiner Sonatensätze zum Höhepunkte der ganzen Form und wufste den Aufbau seiner Sätze so konsequent zu gestalten, dafs wir, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, in ihm ein in jedem Zuge vollendetes Ganzes erkennen müssen, ein Ganzes, in dem Absicht und Ausführung, Wollen und Vollbringen sich decken. Als ein wesentlich neues Moment der Beethovenschen Sonatenform erscheint deren Koda, der Anhangssatz, in dem der Meister noch einmal vor dem Schlusse der Sätze alle thematischen Motive wie in einem Brennpunkte zu sammeln pflegt, und der die ganze überwältigende Pracht seiner Harmonik und Rhythmik verkündet.

Wie die Sonaten-, so unterlag auch die Fugenform durch Beethovens Schaffen einem Umwandlungsprozesse: auch in sie drangen subjektiv bewegte Momente in höherem Mafse ein, als es bisher geschehen war; auch sie wurde Künderin all des tiefen seelischen Lebens ihres Wiedererweckers. Beethoven ist in Wirklichkeit der Wiedererwecker des grofsen Thomaner Kantors gewesen. Nicht für die grofse Welt freilich; ihr mufste, einige Jahre später, Felix Mendelssohn-Bartholdys unvergefsliche Tat die Augen öffnen. Die Form der Fuge war nach Sebastian Bachs Tode erstarrt und ein trockenes satztechnisches Problem ge-

worden. Die Kunst der thematischen Arbeit, die Beethovens Schaffensweise von ihrem Anfange an in der bedeutsamsten Weise ausgezeichnet hatte, konnte erst ihren höchsten Gipfelpunkt erreichen, als der Meister den Weg zu seinem groſsen Vorgänger zurückgefunden hatte.

Er selbst, Beethoven, steht im Mittelpunkte seiner Schöpfungen. Dichterische oder bildnerische Werke konnten seine Phantasie nur in soweit befruchten, als die in ihnen ruhenden Gedanken sich mit seinem eigenen Fühlen und Denken berührten und sympathische Saiten in seinem Inneren erregten. Derlei Werke aber in absolute Musik umzusetzen und sich mit seinen Gedankengängen den Fesseln einer fremden Schöpfung zu fügen, hat Beethoven in seinen groſsen Werken nicht versucht. Er lebte sein eigenes reiches Leben und hatte es nicht nötig, sich von anderen die Anregung für sein Schaffen zu holen. Ist er da und dort dem Versuche der Programmusik unterlegen, so hat er das selbst als Miſsgriff bezeichnet. Auf die Unterhaltungen mit Schindler, als für Beethovens Eingenommenheit für programmmatische Erklärungen seiner Werke sprechend, darf man kein Gewicht legen: ein Verkehr in seiner eigenen Gedankensphäre war für Beethoven mit dem Manne nicht möglich; er muſste sich des Wiſsbegierigen Standpunkte anbequemen.

Der sich allgemach zu höchsten vergeistigten Ausdrucksformen steigernden Musik Beethovens hatte sich das äuſsere Gewand, der Klavier-Satz, anzuschlieſsen. Auch da ist Beethoven von Anbeginn an seine eigenen Wege gegangen, obwohl ihm stereotype Formeln der Schreibweise Haydns, Mozarts und auch Clementi's in seiner ersten Schaffensperiode und ganz vereinzelt auch noch in späteren Werken nicht unbedingt fremd gewesen sind. Beethoven ist niemals, wenn man von einigen an Ort und Stelle hervorgehobenen Erscheinungen absieht, darauf ausgegangen, durch Äuſserlichkeiten und technisch blendenden Stil auf sein Publikum zu wirken. Er haſste die Effekthascherei

und verachtete den billigen Lorbeer gleiſsender Technik. Zu den gewaltigen Steigerungen der Anforderungen, die das Bewältigen seiner Klavier-Werke voraussetzt, kam er einzig und allein durch die innere Konsequenz seines Schaffens. Wir wollen all das hier im einzelnen nicht aufzählen, was Beethoven an technischen Problemen dem Klavierspieler zumutet: sie umfassen das ganze Gebiet der Spieltechnik. In Kürze möge nur zusammengestellt werden, was er an technisch-neuen Figuren ersonnen hat, und was jetzt zum eisernen Bestande der Spieltechnik eines jeden Musikers gehört: ihm verdanken wir die Einführung gebundener Oktavengänge in schneller Reihenfolge; ihm die groſsen über das ganze Gebiet der Tonregion sich erstreckenden Akkordfiguren; die bis zum Umfange von zwei Oktaven reichenden Sprünge; die Bindungen drei- und vierstimmiger Akkorde innerhalb ganzer Perioden; das Doppelgriff-Staccato, überhaupt die ausgedehnte Verwendung von Doppelgriffen; das gleichzeitige Erscheinen von staccato und legato zu spielenden Stimmen in einer Hand; die gleichfalls mit einer Hand zu bewältigenden Doppeltriller und Triller mit gleichzeitig erscheinenden Melodienoten. Wenn sich einzelne der angegebenen Neuerscheinungen auch bei dem einen oder anderen seiner Vorgänger werden nachweisen lassen, so ist doch ihre systematische Verwendung erst durch Beethoven geschehen.

Wer Beethoven meistern kann, wird in keinem Werke der nach ihm Erschienenen eine wirkliche Schwierigkeit finden, so weit diese Schöpfungen den Namen von Kunstwerken verdienen und nicht von einzelnen Virtuosen für ihre besonderen, kleinlichen Zwecke mit gesuchten und exzentrischen Schwierigkeiten überladen sind.

Gründliche technische Schulung ist die erste Vorbedingung für die genügende Wiedergabe von Beethovens Werken. Aber durchaus nicht die einzige. Sie zu verstehen erfordert mehr noch als eine musikalische eine tiefgründige allgemeine Bildung.

Nach Vertiefung der Bildung der Musiker, nach künstlerischer Umgestaltung des Musikunterrichtes geht heute kräftiger als je zuvor der Wunsch der geistigen Führer des Musikerstandes und der gebildeten Kreise unseres Volkes.

Diesem Wunsche nach Kräften zu dienen wurde das vorliegende Buch geschrieben. Es macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit und erschöpfende Zergliederung der Werke. Aber den Versuch der eingehenden Erläuterung der Klaviersonaten zu unternehmen erforderte gebieterisch die Notwendigkeit: schon erklärt die eine oder andere Stimme Beethovens Werke auch in einzelnen ihre gröfsesten Erscheinungen für veraltet, und immer mehr drängt das zügellos hastende Musiktreiben unserer Tage von der klassischen Kunst ab. Noch haben wir uns Beethoven nicht ganz erworben, und schon stehen wir in Gefahr, ihn zu verlieren.

Da heifst es Front zu machen und Einkehr zu halten. Denken wir ihn fort aus unserem Kulturleben, so geschähe uns ein nicht zu ersetzender Verlust. Um alles Grofse und Tiefe hat dieser gewaltige Mann gewufst. Er ist einer der Bannerträger des deutschen Geisteslebens, und sein Werk mit allen Kräften zu erhalten und zu fördern mufs jedem von uns angelegen sein, der sein Volk lieb hat.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

ML 410 B43N24 Bd.2

Nagel, Wilibald L S
Beethoven und seine klaviersonaten

Th

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 22 13 010 3